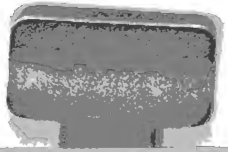
Die Musik in der Weltkrise

Adolf Weissmann

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1934



Digitized by Google

11_A_1_

Digitized by Google

Die Musik in der Weltkrise

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Musik in der Weltkrise

Von

Adolf Weißmann

Mit 8 Bildnissen
und 21 Notenhandschriften in Faksimile

Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart und Berlin
1922

Digitized by Google

Music
ML
60
.W43

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1922 by Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart
Druck der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart

Digitized by Google

STELLFELD

Inhalt

Seite

Vorwort VII

Erster Teil: Der Weg des neuen Geistes

Kraft und Erregung 3
Musikverwertung 29
Artistentum 48

Zweiter Teil: Die Schaffenden und ihr Wert

Der Wagnerianer 67
Das Unproblematische: Anton Bruckner 79
Ideologische Musik: Um Hans Pfitzner 86
Volkstum 96
Gustav Mahler 104
Von Brahms bis Reger 118
Das Straußische 129
Debussy und der Impressionismus 157
Die Ausdruckskunst Arnold Schönbergs 182
Die Weltmusik 192
Das Leben der Gattungen 240
Geist der Musik und Geist der Zeit 253

Personenregister 257

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort

Das Buch, die Frucht engen und wechselvollen Verkehrs mit der neuen Musik, will ein Spiegel ihrer Vielfarbigkeit und Verzweigtheit sein, ohne auf eine Stellungnahme zu verzichten. Gerade das Problematische im zeitgenössischen Schaffen reizte mich. Das bestimmt den Kreis von Künstlern und Werken, die zur Aussprache zwingen. Namen, die scheinbar mehr Kurswert haben, werden nur kurz erwähnt, andere ins Licht gerückt. Erdreich und Bedingungen des Schaffens sind gekennzeichnet; aber die Persönlichkeit springt als entscheidend und alles Halbe verdunkelnd hervor. Es lag mir aber auch daran, die heutige Musik bis an ihre Quelle zu verfolgen. Ihre Krise wird dadurch um so klarer.

Die gesamte Weltmusik der Zeit soll hier, soweit als möglich, betrachtet werden. Denn an der Krise der Kunst haben alle teil, wie an ihrer Entwicklung und an ihrem Aufstieg.

Und schließlich: Musik als Erlebnis, nicht als Literatur, klang mir durch die Arbeit.

Sie gilt dem Problematischen. Das sei nicht vergessen.

Adolf Weißmann

Digitized by Google

Erſter Teil

Der Weg des neuen Geiſtes

Digitized by Google

Digitized by Google

Kraft und Erregung

Ein neuzeitlicher Mensch sein heißt: kämpfen. Die Geschlossenheit der Menschennatur ist gestört. Gegen die Kraft stehen neue Kräfte auf. Erregungen sind auf der Lauer, die Gradlinigkeit des Menschen zu brechen. Musikalisch gesprochen; der Rhythmus als Ausdruck des Willens wird von den Nerven bedroht. Dies führt zu einer Erschütterung der Elemente der Musik. Dem wankenden Rhythmus folgt ein wankender Innenbau. Dem willensschwächeren, abgestuften Menschen entspricht eine abgestuftere Kunst. Der Kampf zwischen Form und Inhalt verläuft fesselnd, ja tragisch. Denn er muß in einer vorläufigen Krise enden.

Kampf zwischen der aufbauenden Kraft des Rhythmus und der verfeinernden, verweichlichenden Harmonik: das ist das Schicksal einer Musik, die zwischen Kraft und Schwäche ungeahnte Reize gewinnt, aber sehnsuchtsvoll nach einer neuen Geschlossenheit ausschaut. Ein Wunderland wird entdeckt. Der Schritt zur Reizsamkeit wird getan. Das Reizsame nutzt sich ab. Das Chaos droht. Aber der schöpferische Geist drängt zu neuer Gestaltung, zu neuer Form.

Die Zeit, da auf weitem Umweg solches geschieht, ist eben jene, in der Sinnlichkeit und Intellektualismus sich stark befehden. Der Mensch, der sich als Persönlichkeit empfindet, schöpft aus wachsender Bewußtheit seiner selbst ein wachsendes Verantwortungsgefühl. Rückblickend findet er, daß im Kampf ums Dasein der Kunstwerke sich nur weniges erhält. Die Historie mahnt ihn, sorgsam unter den Ideen zu wählen und ihre Ausführung zu besinnen. Allgemeinbildung, ein Ideal des Bürgertums, dringt auch in die Zunft des Musikers ein. Seine Absonderung, die ihn scheinbar begrenzte und doch Quelle seiner Kraft war, beginnt sich in Teilnahme an der bürgerlichen Kultur zu verwandeln. Er lernt das Wort meistern wie die Sprache seiner Kunst.

Digitized by Google

In die Seele dieses Musikers tritt der Zwiespalt: Musik als tönend bewegte Form, ein schöner Wahn der Ästhetik, ist in ihrem Wesen gefährdet. Die Liebe zum Spielerischen kämpft mit der Liebe zum Ausdruck. Liebe zum Spielerischen: nirgends wie in der Musik scheint sie durch das Handwerk geboten und entwickelt. Aber schon ihre Verbindung mit der Dichtkunst in der Lyrik zwingt sie zu einer neuen Zusammenraffung ihrer Kräfte. Franz Schubert, der oft genug dem Wiener Bänkelsängertum verfiel, reckt sich an Goethe auf: „Prometheus", „An Schwager Kronos" sind titanische Gesänge. Hintergründe der Seele tauchen auf. Der Instrumentalist, schon im Schweben zwischen Dur und Moll und in überraschender Modulation ein Kind der neuen Zeit, befruchtet den Liedersänger. Seine Nerven sind schöpferisch geworden.

Diese Nerven haben auch den Klang gefärbt. Farbe und Klang: in einem Musikanten von unaufhörlich strömendem Reichtum also bekennen sie ihre Verwandtschaft. Des Dichter-Musikers Robert Schumann krauser Klavierstil zeigt Klang und Farbe innig verbunden. Aber in Chopins Klavierpoesien durchdringen sich Farbe und Klang so überraschend, daß seltsame und bunte Gesichte von selbst aufsteigen. Man höre eine Chopinsche Mazurka: ihr Farbenreiz ist um so stärker, als das Spiel der Klänge sich in engem Zeitraum vollzieht. Schumanns „Karneval" und Chopins Mazurken: sie bezeichnen einen Punkt, wo das Bündnis von Klang und Farbe, dem man schon in früheren Jahrhunderten nachging, als schöpferische Macht in die Musik eintritt.

So gewiß dies aber ist: in diesen romantischen Musikern geschieht die Verbrüderung der beiden Künste Musik und Malerei unbewußt. Sie stehen im Banne eines durchaus musikalischen Gefühls. Sie musizieren nicht in Farben. Aber ihre Nerven schaffen das Wunder, den Klang zu färben. Diese Meister selbst hätten nur die Beziehungen zur Poesie, die in einem Tieck ganz bewußt Klang und Farbe miteinander verknüpft, nicht aber die zur Malerei für sich gelten lassen.

Und doch war der Augenblick schon da, wo die Beziehung von Klang und Farbe, von Musik und Malerei in das Bewußtsein schaffender Musiker trat. Und um die gleiche Zeit beginnt Farbe,

Digitized by Google

von bewußtem Künstlertum gesucht, in der Musik wesentlich zu werden.

In Schubert, Schumann, Chopin also ist sie stark, aber für sie selbst unwesentlich. Ihr Auge hat keinen Anteil an ihrer Kunst. Ihre Schöpferkraft, in engem Tastenbezirk wirkend, aus dunklen Gefühlen gespeist, hätte jede Beziehung zum Malerischen als Störung des Unbewußten empfunden. Ihr Kunstverstand wollte nur die Form als rein musikalische Form beherrschen, und im Kampf oder im Ausgleich mit ihr wollte nur das Ohr unbeschränkt und wunderbar schöpferisch sein. Aber die neuen Nerven gingen weiter, als diese Schaffenden ahnten.

Das Bewußtsein der Verbrüderung von Musik und Malerei, von Klang und Farbe trat ganz klar da auf, wo alle Kunst zunächst den Weg durch das Auge nahm: in Frankreich. Hier sind die Dinge der Welt von unmittelbar starkem Eindruck. Hier wird die Wirklichkeit mit wachen Sinnen gesehen. Auf diesem Boden ist zuerst Theaterkunst gediehen; eine, in der ein Mensch sich selbst in seiner erhöhten Körperlichkeit ausspielte. In den großen höfischen Balletts wird die Nachbarschaft von Musik und Malerei zuerst erkannt. Das Rokoko zeigt Gleichklang von Watteau und Couperin. Das Auge hat beobachtet, das Ohr hat bestätigt. Selbstgefälligkeit im Künstlerischen, geistige Überlegenheit auch in der Hingabe an die Musik: dies Kennzeichen des Französischen. Mangelnde Naivität scheint den Innenwert dieser Kunst abzuschwächen, die immer in Gefahr ist, Atelierkunst zu werden. Das Gemüt dagegen, das im Deutschen die Wachheit der Sinne trübt, ergibt zwar den Tiefgang der deutschen Musik, hindert aber die klare Erkenntnis der Einheit der Künste. Diese wird nirgends so hellsichtig erschaut, nirgends mit so starkem Bewußtsein zur Tat geführt wie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Hier, und es konnte nicht anders sein, erstand zuerst das Gefühl für die Scheidung zwischen Künstler und Musiker.

Aber die bewußte Verschmelzung beider, die absichtliche Durchdringung von Klang und Farbe, die Steigerung der Farbigkeit im Klang im Hinblick auf die Einheit der Künste war nur auf dem Grunde neuer Nerven, einer neuen Reizsamkeit möglich.

Digitized by Google

Sie setzte eine neue Entwicklung der Augenkunst voraus, die auch eine andere Ästhetik hervorrief. Die französische Romantik hat eine höhere Reizempfindlichkeit für die Farbe geschaffen. Wo der Orient eines Lamartine und eines Chateaubriand aufleuchtete, wurde auch das neue Sehen eines Delacroix geboren. Die ästhetischen Schriften hielten gleichen Schritt damit, ja, sie drängten vorwärts. Das vielgestaltige Leben der Lichtstadt Paris gab auch dem durchschnittlichen Auge Anreiz genug, sich künstlerisch zu üben.

Die Einheit von Künstler und Musiker spricht sich bahnbrechend in Hektor Berlioz aus. Und kennzeichnend genug; eben damals, als Paris Beethovens Sinfonien unter dem Deutschen Habeneck mehr hörte als erlebte. Die sinfonische Vollendung mußte in einer Persönlichkeit von neuen Nerven anklingen, um sein Franzosentum in höherem Sinne schöpferisch zu machen. Die Einheit der Künste wurde bewußt durch die Verschmelzung höchst musikalischer Eindrücke mit einer neuen Ästhetik der Reizsamkeit.

Der Punkt, wo Beethoven und Berlioz sich trafen, war das Orchester. Aber das Zentrum, aus dem heraus sie schufen, war verschieden. Und der Mensch, der vor Beethoven kniete, lenkte die Musik in gegensätzliche Richtung.

Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei; dies sollte nach Beethovens Vorschrift die Pastoralsinfonie sein. Und der Vergleich mit der Scène aux champs in Berlioz phantastischer Sinfonie, zeigt die Spiegelung zweier verschiedener Welten im Ausdruck der Empfindung.

Beethoven instrumentiert den musikalischen Gedanken, der naiver Naturempfindung entströmt. Berlioz läßt die Holzbläser Sprecher der zusammenfließenden Gesichts- und Gehörseindrücke eines nervösen, vom Lande angenehm berührten Städters werden. Bei alledem hört er nicht auf, sich selbst zu beschauen. Der Geist, der das Programm mit bestimmtem Ziel auf seine Geliebte Ophelia ersann, erhitzt sich phosphoreszierend in der Berechnung der Instrumentalaffekte. Und die Schauer des Jüngsten Gerichts, die er gegen eine gemeine Tanzmelodie hält, schrecken ihn selbst am allerwenigsten. Ein Hysteriker, der sich nie selbst vergißt, will verblüffen.

Digitized by Google

Der Weg für Klangfarbe als Selbstzweck ist frei. Die Strömungen der Zeit fassen sich in der neuen Musik zusammen, die Gewinn auf der einen mit Verlust auf der anderen Seite zu zahlen hat. Man wird den von den Nerven befruchteten Sinnen einen ganz anderen, einen klangfarbenschöpferischen Einfluß gönnen. Der musikalische Gedanke aber wird durch den allzu wachen Geist, der die Welt und sich selbst beobachtet, seiner primären Frische beraubt sein. Der Trieb zum Außerordentlichen in einem kulturbewußten, verantwortungsvollen Künstler wird einseitig großartige Werke zeugen, aber den Schaffenden von der Unschuld der Musik entfernen. Die Besten unter ihnen werden den Gleichklang zwischen Gedanken und Umhüllung zu erreichen wissen, aber irgendwo werden Farbigkeit und Flitter stärker sein, als was sie umhüllen.

Das Orchester wird in neuen Gruppen, in wachsendem Blas- und Schlagzeug, in der Individualisierung des Einzelinstruments eine neue Ausdrucksfähigkeit für die neue Gemeinschaft von Gesichts- und Gehörssinn erobern, aber der Kampf zwischen dem Wesentlichen und dem Unwesentlichen wird sich in immer erregteren Menschen abspielen. Was ist wesentlich, was unwesentlich: diese Frage wird um so verschiedener beantwortet werden, als die Quellen der Erregung vielfältig sind. Und da das 19. Jahrhundert zugleich Technik und Materie in stärkster Aufwärtsbewegung zeigt, muß sich das Gefühl der an ihr teilnehmenden, von ihr gebannten Menschen notwendig nach der Seite des Materiellen verschieben.

Berlioz, der am Scheideweg steht, den Scheideweg selbst schafft, deutet in seiner Ehrfurcht vor Beethoven diese Wirkungen kaum an. Aber schon Liszt, geborener Ungar, Adoptivfranzose und Wahldeutscher, wird die gewaltigste Potenz der neuen Musik. In ihm treffen und steigern sich die künstlerischen Kräfte der Zeit wie in einem Brennspiegel. Das Weltbürgertum des Virtuosen, das geistige Weltbürgertum des Menschen werden schöpferisch: das sonst Getrennte ist hier verbunden. Eingeborenes Musikantentum und Kulturbewußtsein verknüpfen sich. Neue Assoziationen entstehen aus dem blitzhaften Auffangen aller Eindrücke, die eine oft äußerliche, aber unaufhörlich anregende Pariser Welt ihm zuträgt. Dichtung, Philosophie strahlen in einem wieder, der immer zwischen Nach-

Digitized by Google

schaffen und Schaffen schwebt; der von der Dämonie Paganinis gebannt und getrieben, höchste Fingerkunst ehrgeizig sucht und erobert, den Rausch in sich erzeugt und ihn doch mit beherrschendem Geist überwacht.

In diesem einzigen Liszt wird die zugleich steigernde und zerstreuende Richtung des neuen Geistes offenbar. Seine Phantasie, die alles für sich aufgreift, will die Musik inhaltlich bereichern, indem sie die Künste und das Leben in ihr sich spiegeln läßt. Aber die Fülle von Assoziationen, die sich aus solchem Beieinander ergibt, nimmt dem Schaffenden die Gradlinigkeit des Musiksinns. Indem er sich an der Vielfältigkeit der befruchtenden Erscheinungen erregt, beobachtet er sich, überprüft er sich und ist immer in Gefahr, dem musikalischen Gedanken seine Ursprünglichkeit zu rauben.

Aber die neue Erregbarkeit gipfelt in der unweigerlichen Verknüpfung von Ton und Farbe. Kaum haben die neuen Nerven sie entdeckt, wollen sie den Rausch durch immer neue Verbindungen von Klängen erhöhen: Ton als Material ist immer bereit, sich mit anderen zu immer neuer Farbenwirkung zu verbrüdern. Und die Klangfarben der Instrumente sind, dank der immer mehr sich verfeinernden Technik, für den Rausch schöpferisch. Aber dieser dient höherem Ziel: die Dinge der Welt und der Kunst werden nun mit ganz anderer Leuchtkraft der Musik eingegliedert. Auch die Dinge des Geistes: diese neue Instrumentalkunst bahnt sich den Weg selbst zur Ironie, Satire, Karikatur. Mephisto, in den Sprüngen der Es-Klarinette und im Hexensabbat der „Symphonie phantastique" vorgeahnt, ist von Liszt für die Tonkunst im großen Stil fruchtbar gemacht. Damit ist die Kritik des auch die Empfindung zerlegenden Geistes als schöpferische Macht erklärt. Im Scherzo, wo das Lyrische schweigt, wo der denkende Mensch stärker ist als der fühlende, wird sich die erfinderische Kraft dieses Jahrhunderts am besten bewähren.

Eine Nebenwirkung: die neue Orchesterfarbe bereichert und verändert auch die Klavierkunst. Liszt, der Berlioz' phantastische Sinfonie auf die Tasten überträgt, macht das Klavier zum Klangwiderhall des Orchesters. Das Tasteninstrument, das eben in der Romantik Schumanns und Chopins den höchsten Gleichklang von

Digitized by Google

Musik und Farbenreichtum gezeigt hat, erlebt nun ein äußerliches Wachstum. Um den romantischen Kern wuchert stärkeres Beiwerk. Die Bedeutung des Klaviers wird scheinbar erhöht; es wird für die Übertragung auch des Vielfältigsten reif, aber sein Eigenwesen ist bedroht.

Die Programmusik, in der alle Quellen neuer Erregung zusammenströmen, leidet sehr bald unter einem Zwiespalt. Der Farbenrausch, geboren aus dem Zusammenwirken von schöpferischem Gesicht und Gehör, will immer neuen Ausdrucksgebieten dienen. Er drängt den Schaffenden auch zu äußerlichen Wirkungen hin. Eine zwiespältige Musik fließt aus getrübtem Quell. Sie möchte über das Malerische hinaus Empfundenes geben. Aber sie bleibt oft genug am Malerischen haften, das einen starken Kräfteverbrauch fordert. Damit scheidet sie sich von aller früheren Musik, für die das Tonmalerische nur Nebenwerk war.

Liszt, schon gehemmt durch den tragischen Streit des Nachschaffenden, der Phantasie und Gedächtnis versöhnen will, und des Schaffenden, der Entlehntes auszuschalten hat, um wahrhaft schöpferisch zu werden, hat sein Programm nicht ganz durchführen können. Sein spekulativer Geist, der hellsichtig neue Erkenntnisse erschloß, die Raschheit seiner Verknüpfungen, die etwas Sprunghaftes hatte, wurde nicht nur der Natur des musikalischen Gedankens gefährlich, sondern fand auch nur selten die Technik, seine Ideen in die vollkommene Tat zu übersetzen. Auch als der Virtuose Liszt ruhte, blieb er noch immer im Banne jener Finger, die so unerhörten Glanz aus den Tasten gezaubert hatten: der klangschöpferische Bearbeiter war mächtiger als der eigenschöpferische Musiker.

Und doch stammen von ihm die größten schöpferischen Ideen der Zeit. Die Einheit der Künste vollzieht sich in seinem umfassenden Geist. Das Optische und das Akustische verbündet sich in seiner Farbtonkunst so, daß die höchsten materiellen Wirkungen der Musik vorbereitet werden. Und endlich verbrüdert sich durch diesen Weltbürger West- und Mitteleuropa zum erstenmal so, daß die höchste kunstschöpferische Tat des 19. Jahrhunderts geschehen kann.

Die Sehnsucht der neuen Nerven erfüllt sich in Richard Wagner. Hier steht ein Mensch, der sich von allen früheren Musikern

Digitized by Google

wesentlich unterscheidet. Das Musikantische ist nicht in ihm: er kennt nicht den strömenden Überfluß an musikalischen Gedanken. Der Gedanke fließt ihm aus vielfältigen Erregungen, aus einer höchstgesteigerten Empfindlichkeit des Nervensystems, das aus einem gewaltigen und immer wachsenden Bestand an Wissen und Erkenntnissen immer neue Kräfte zieht. Alles wird von der Sinnlichkeit des Theatermannes aufgesogen. Er arbeitet planmäßig an einem Werk, das eine unerhörte Verbindung des Gegensätzlichen sein sollte. Rausch der Farbe, im Kern vorbereitet, soll sich in seinem Musikdrama ungeahnt steigern. Aber getragen wird sein Werk von der ethisch-metaphysischen Idee. Wie Ethik, Metaphysik und Wissen sich hier verbinden, dies ist das Wunder. Es konnte sich nur ereignen, weil der schaffende Mensch auf langem Wege haushälterisch, unbeirrt, unter letztem Einsatz seines ganzen Menschentums vorwärtsschritt. Schwer lösen sich die Werke von ihm. Aber es geschieht doch, daß eine ungeheure Kraft nicht nur alle Erregungen meistert und ihren vielfältigen Ausdruck zusammenschließt, sondern sich auch die gesamte Kulturwelt hörig macht. Dies der Triumph einer Schöpferkraft, die weit auseinanderliegende Bezirke des menschlichen Geistes umfaßte und auf solchem Grunde zur Sinnlichkeit, zu den Nerven seiner Zeit sprach.

War das Land der Unschuld verloren, so ist doch ein Gipfel der Romantik erreicht. Der „Tristan", der ein Übermenschliches mit der stärksten Überredung sinnlicher Musik ausspricht, ist die Grenze. Die Sehnsucht der romantischen Zeit ist erfüllt.

Betrachten wir den Weg des neuen Geistes von der musikalisch-technischen Seite, so stellt sich die Entwicklung als eine Loslösung von der durch den Eigenrhythmus der klassischen Musik gefügten Form, von der Sonate dar. Die Musik der gebrochenen Farben, zugleich eine Musik des gebrochenen Willens, ist auch jene, die sich von allem Formelhaftem des Sonatenschemas abwendet.

Die Vollendung der Sonatenform hat ein Menschenalter gedauert. Der Mensch, sinnlicher geworden, hatte im Austausch mit der wachsenden Klangfreudigkeit der Instrumente und mit einem Virtuosentum, das sie immer stärker ausnützte, die ins Ungemessene schweifende, aber sein Ohr nicht befriedigende lineare Mehrstimmig-

Digitized by Google

keit abgeschüttelt. Immer noch mit einem ins Große gerichteten Bautrieb hatte er das Gerüst der Fuge, die für Johann Sebastian Bach Mittel zur Aussprache des Überpersönlichen, Mystischen gewesen war, durch ein neues Gerüst ersetzt. Der Rhythmus des Lebens hatte die Sonate geschaffen: Marsch, Tanz, Lied waren ihre zeugenden Kräfte. Ein auf das Leben gerichtete Wille hatte den immer auf den Körper bezogenen Rhythmus alleinherrschend gemacht. Die Kraft dieses Willens, den eine erhöhte Sinnlichkeit unterstützte, hatte sich andere Elemente der Musik, Melodik und Harmonik, unterjocht, vielmehr: sie völlig umgeschaffen:

Denn in dem gleichen Augenblick, wo dieser Rhythmus siegreich wurde, mußte auch die alte Führung der Stimmen, ihre horizontale Richtung, der vertikalen Wirkung weichen. Der Akkord, durch den Generalbaß als schöpferische Macht vorbereitet, durch das anspruchsvollere Ohr und durch den gesteigerten Klangreiz der Instrumente, auch des Instruments in seiner Anziehungskraft belebt, mußte um so mächtiger werden, als nun auch der singende Mensch sich in seiner Vollkraft geltend machen wollte. Gleichzeitig mußte dieser Akkord aber auch seine Macht als Ausdrucksmittel der Erregung entdecken. Nur kurze Zeit, nur ein paar Jahrzehnte lang, wollte er sich dem aufbauenden Rhythmus so unterwerfen, daß das Gleichmaß der Form, die sich aus der Zweitaktigkeit zu Perioden und aus Perioden zur Sonate schloß, ungetrübt blieb. Der Akkord fühlte seine Wandlungsfähigkeit. Die Spannung der Leittöne, der Vorhalt, die Möglichkeit der Halbtöne innerhalb der Tonalität: dies alles mußte allmählich zu einer Unterwühlung des Rhythmus, des Willensausdrucks durch das Harmonische, das Mittel der Erregung führen. Und dies um so mehr, als zunächst noch der singende Mensch sich durch die wandlungsfähige Harmonik in seinem Ausdruckswillen gehoben und in seiner Klangentfaltung bereichert sah.

* * *

Im Durchführungsteil der Klaviersonate Beethovens wird der Kampf zwischen Kraft und Erregung, zwischen Rhythmus und Harmonik sinnfällig ausgefochten. Ein dämonischer Mensch von trotziger Kraft will bauen und doch sein Ich aussprechen. Die

Digitized by Google

motivische Zerkleinerungsarbeit, durch Erregung beschwingt, scheint aller Symmetrie zu spotten. Die Rhythmen werden gegeneinander geworfen, die Modulation schreitet rasch vorwärts. Aber der Bautrieb, vom Takt geführt, lenkt die Phantasie in der Motivarbeit, die Splitter fügen sich zusammen. Der Rückweg zur Wiederholung, scheinbar verloren, dann leise angedeutet, vollzieht sich. Das beherrschende Gefühl der Satzlogik läßt die Symmetrie wieder gewinnen. Aber der Musiker Beethoven, der fortschreitet, wird auch der erregtere Mensch. Die Durchführung, die den Kampf zwischen Kraft und Erregung als Krise darstellt, ergreift auch andere Teile der Sonate. Erweiterungen, Dehnungen treten ein. Wir sind bei dem Beethoven der letzten Sonaten und Quartette. Die Form ist scheinbar gewahrt, in großen Linien zu erkennen, aber die Erregung hat einschneidende Wandlungen vollzogen. Darum auch faßt der Musiker Beethoven, angstvoll sich selbst zur Entschlossenheit drängend, den Mutterboden Bachs suchend, seine Kraft krampfhaft in Fugen zusammen, die wiederum von krisenhafter Bedeutung sind: ein von seiner Erregung Verwandelter will in seinem Drang zum Jenseits doch sich selbst in das Gerüst durchgeführter Mehrstimmigkeit zwängen. Und aus seinen Fugen spricht Kampf bis zur Verzweiflung.

Der Melodiker Beethoven beleuchtet zum ersten Male die Erschütterung des Gleichgewichts in den Elementen der Musik. Die Kraft seines an die Zweitaktigkeit gebundenen Rhythmus will den Einfall so formen, daß er höchsten Persönlichkeitswert mit der Eignung zum Baustein verknüpft. Klar zeichnet sich ihm der Charakter eines zu gestaltenden Werkes, das sich von seinem Nachbarn unterscheiden soll. Die Arbeit der Prüfung des Einfalls ist nie mit gleicher Gewissenhaftigkeit getan worden. Denn sie vollzieht sich stets im Hinblick auf einen zwingenden Grundgedanken, der Erfüllung fordert, und auf eine große Form, die metaphysischer Sehnsucht entspricht. Das Gefühl der Verantwortung wächst mit dem Fortschreiten des Schaffens. Die Hemmungen werden immer stärker: Themen, Motive, hier von ungeahnter Entwicklungsfähigkeit, sind viel geprüftes, schwererarbeitetes Material einer Phantasie, die von dem Gefühl drängender Logik beherrscht wird.

Digitized by Google

Und die Logik ist geschaffen von einem übermächtigen Rhythmus, der die Zweitaktigkeit im Sinne des eingeborenen Kraftgefühls ausnützt.

Dies ist gewiß: unter den Elementen der Musik ist die Melodik bei Beethoven am stärksten vom neuen Geist unterwühlt. Auch wo sie, wie in den langsamen Sätzen, freier auszuatmen scheint, hat sie ihren ergreifenden Gehalt mit einem Verlust an Sorglosigkeit erkauft, die auf alle künftige Schaffensart stark einwirkt.

Zweitens aber hat der Rhythmus Beethovens, scheinbar unerschütterlich, die Erschütterung durch die Hemmungen der Persönlichkeit zu spüren. Noch immer ist er sich seiner baumeisterlichen Verpflichtungen bewußt. Aber die Teildehnungen, die in der Sonate eintreten, sind mit Umbetonungen, Synkopierungen verknüpft. Gerade die Vielfältigkeit des Beethovenschen Rhythmus in den Durchführungsteilen offenbart seine Krise. Allmählich wird das Rubato als erweichendes Moment von kennzeichnender und vorwärtsschauender Bedeutung.

Beherrschend aber bleibt das Gefühl der Tonalität, der Zwang der Kadenz. Der ungestüme Wille Beethovens schafft eine Dynamik und ein Tempo von starken Gegensätzen; damit wird der Rhythmus noch einschneidender, das Akkordgefüge noch farbiger. Aber das Kraftgefühl ruht im Dreiklang, der trotz aller Raschheit der Modulation rücksichtslos, heldenhaft bis ans Ende des Lebenswerkes verfochten wird. Und das Tragische spricht sich am eindringlichsten im verminderten Septakkord aus, der hier noch nichts von einer Verlegenheit des Schaffenden verrät, wie er ja auch noch bei Richard Wagner eine seltsame Rolle innerhalb anders gewachsener Kunst spielt. Beethoven ist kein Chromatiker, bei Mozart prägen sich gelegentlich Brechungen des Willens viel stärker aus. Aber dieses Aufleuchten von Hintergründen der Seele hat keine zerstörende Kraft innerhalb eines Schaffens, dem strömende Einfälle, selbstverständliches Handwerk, ungehemmte Musizierfreudigkeit zu Gebote stehen. So sind Mozarts Kammermusikwerke und Sinfonien, aneinandergereiht, dem Modernen allzu gleichartig im Bau und nur, wo sie sich vom Dunkel der Seele abheben, Ausdruck einer charakterisierenden Persönlichkeit.

Digitized by Google

Die Krise der Sonate also ist gerade bei Beethoven, ihrem Vollender, zu erkennen. Ihr Höhepunkt ist zugleich Beginn ihres Abstiegs. Je reicher ihr Inhalt, je breiter der Gefühlsgrund, je höher ihr Persönlichkeitswert, desto wankender ihr Bau. Die Hammerklaviersonate, Opus 10 stärkstes Zeugnis dafür: staunenswert in der motivischen Arbeit des ersten Satzes, ergreifend in der lyrischen Aussprache, die sich aller Sonatenfesseln nur scheinbar entledigt, quälend in der großartigen, neuartig gestalteten Fuge.

Auch der Klangsinn hat seine Krise. Beethovens Melodie, aus dem Volkstum geboren, läßt doch ihre ursprüngliche Verknüpfung mit dem Klavier erkennen. Sie bleibt instrumental gerichtet. Ein persönliches Schicksal tritt hinzu: das Ohr hört die Klänge der Welt nicht mehr. Der Klangsinn aber entwickelt sich aus inneren Notwendigkeiten sicher. Er bedient sich orchestraler Mittel, um ein unbegrenztes Seelisches auszudrücken. Die Menschenstimmen, die er nicht mehr hört, würden dem Musiker Beethoven Hemmung bedeuten. Er würde über sie hinausstreben, auch wenn er sie hörte. In der „Neunten" hat er sie errafft und überwunden. Sie fügen sich als alles übertönende Orchesterstimmen der Sinfonie ein, scharf akzentuierend, der Macht des Dreiklangs gehorchend, das Wort an sich reißend.

Der Melodiker Beethoven zeichnet die instrumentale Richtung der neuen Musik vor.

* * *

Die Zerbröckelung der Sonatenform wird in der Romantik sichtbar. Erregung erweicht den Rhythmus so, daß er seine im Großen aufbauende Kraft verliert. Die Nerven, die zu einer Verbindung der Künste überreden, färben Klang und Akkord, die, im Verein mit einem weltlich, sinnlich gerichteten Melos, dem Rhythmus den Weg zur großen Form zu sperren suchen. Taktwechsel, Synkopen, Bindungen, Umbetonungen spiegeln die innere Unruhe, die Erschütterung des seelischen Gleichgewichts, den Atem des neuen, romantischen Menschen. Der Vorhalt, der Beharrungsvermögen und Sehnsucht zugleich ausspricht, öffnet ein Wunderreich; das Chroma, das den Weg der Diatonik spannungsreicher macht,

Digitized by Google

die Alteration, die neue Spannungen hervorruft und immer wieder Beziehungen zwischen Akkorden schafft, beflügeln die modulatorische Fähigkeit der Musik. Und das Zwischenwerk nachahmender Stimmen die sich aus der linearen Vergangenheit in eine horizontale Gegenwart retten, steigert den Rausch dieser romantischen Kunst, die sich an der Farbe nicht satt trinken kann.

Der Rhythmus, der in seiner aufbauenden Kraft gebrochen ist, hat als Spiegelung des zwar willensschwächeren, doch feiner gegliederten Menschen eine andere Wandlungsfähigkeit gewonnen. Mag das Rubato die Sehnsucht des Singenden gegen den Rhythmus ausspielen, in diesem selbst ist die Kraft, sich in Marsch, Tanz, Lied tatkräftiger zu behaupten. Denn die Poesie, die nach dem Fremdartigen strebt und die Farbe herbeiruft, drängt eben zu jenen Formen hin, in denen sich das fremde Volkstum naturhaft betätigt. Aber auch das eigene. Wir finden in dem typisch deutschen Gefühlsromantiker Robert Schumann ein eigensinniges Verharren im Rhythmus, der sich gegen das Ziel der großen Form behauptet. Er nimmt Bach und Beethoven in sich auf, ohne doch weder die ins Unbegrenzte schweifende Mystik linearen Kontrapunkts noch die aufbauende Motivik durchführen zu können. Doch befruchten ihn beide. Aber der Geist der Romantik ist zu stark, der Mensch zu verwandelt, um noch einmal den Weg zur großen Form zu finden. Sie ist dem klassizistischen Mendelssohn gegeben, in dem romantische Sehnsucht den Formalismus nicht durchbrechen kann. Merkwürdig genug: die fremde Landschaft ist fruchtbar, das Elfenspiel des Sommernachtstraumes wirkt seinen Zauber, Programmatisches scheint diese Musik zu bilden: aber die Ausdrucksgewalt eines neuen Geistes lebt hier nicht, eine Richtung wird angedeutet, aber ein durch das Handwerk gebundener Formsinn macht Mendelssohns Musik mehr rückschauend als vorschauend. Sie scheint Berlioz verbündet, löst sich aber von dem Intellektualismus des Schaffenden und wird, wo sie nicht scherzohaft, schwaches Nachspiel des 18. Jahrhunderts.

* * *

Alles Vorausschauende finden wir in Chopin. In ihm faßt sich das zusammen, was wir als Zeichen des neuen Geistes begrüßen:

Digitized by Google

Erregung, die neue Klangfarbwerte schafft; eine Harmonik, die immer neue Beziehungen entdeckt und ein Reich von Zwischentönen erschließt; eine Betonung des Weiblichen, das die Logik der großen Linie zwar nicht kennt, aber in dem Ausmaß kleinerer Formen um so feingliedriger ist, um so intensiver wirkt. Tanz, Lied, Marsch schöpfen aus dem polnischen Nationalcharakter neuen Rhythmus und neue Farbe. Der eingeborene Sinn für das Genre nährt und entwickelt sich im Pariser Klima. Aber das Visionäre dieser Kunst und die Art, wie ein auf letzte Vollendung gerichteter künstlerischer Ehrgeiz auch das Genre durchfühlt und durchmeißelt, läßt die scheinbar weltliche Richtung seines Werkes vergessen.

Chopin dringt bis zur Sonate vor. Sie gibt selbst in den ersten Sätzen, immer im Hinblick auf das Sonatenschema, im Wechsel zwischen Haupt- und Seitenthema, eine Reihe wunderbar durchleuchteter Stimmungsbilder. Die Durchführung der B-Moll-Sonate zeigt den hysterischen Krampf in peitschender Rhythmik und Harmonik. Ihr Schlußsatz wird zu einer Vorahnung des Impressionismus. Das Formelhafte der Sonate ist abgeschüttelt, die Erregung eines dämonischen Schaffenden hat den großlinig aufbauenden Rhythmus unterwühlt, aber seine innere Gliederung durch neue Klangfarbwerte unterstützt; das Moment der Spannung ersetzt, was der Logik fehlt. Demgegenüber wirkt der im Grunde kleinbürgerliche Schumann durch Vorbilder gebunden. Ihm schwebt ein Beethoven vor, den Chopin nie durchlebt hat. Er hat ein Metaphysisches in sich, das Chopin nicht kannte.

Das Melos der beiden Romantiker haftet am Klavierklang. Die Poesie dieses Klanges bereichert sich aus den unnennbaren harmonischen Möglichkeiten, die sich tastenden Fingern eröffnen. Bindungen, Vorhalte werden von einem neuen, durch suchende Nerven geleiteten, getriebenen Fingergefühl für das Melos schöpferisch gemacht.

Der singende Mensch soll diese durch Klangfarbwerte in instrumentaler Bahn gehaltene Melodik beeinflussen. Ihr Klang, ihr Atem, ihre Phrasierung werden behorcht. Dies führt zu einer Hervorhebung gekrümmter melodischer Gänge, so daß sie über ihrem

Digitized by Google

harmonischen Untergrund krönend schweben. Das Melodische hat neue Fülle und neuen Reiz: dies sein Gewinn.

Zukunftsträchtig, bahnbrechend ist die Mazurka Chopins. Während das Klavierlied Schumanns inbrünstig, wenn auch in gemessener Entfernung, den Worten des Dichters folgt und die Brücke zwischen Instrumental- und Vokalmusik baut, wird der Nervenromantiker Chopin der Stimme mehr und mehr untreu: dies ein Verlust.

Vorhalt und Chroma, aus Stimmung und Sehnsucht geboren, scheiden die Instrumentalmusik stärker von der Vokalmusik. Die instrumentale Richtung des Melos, von Beethoven vorgezeichnet, wird durch die harmonische Vielfarbigkeit, durch rhythmische Vielgliedrigkeit der romantischen Musik entschieden. Dies ist, neben der Zerbröckelung des die Sonate aufbauenden Großrhythmus, zugunsten eines in Tanz- und Liedform zwingenderen Kleinrhythmus, das Ergebnis der klangfarbschöpferischen Klavierromantik Chopins. Er wird Vorausahner der Zukunft. Er baut das Urgerüst der reizsamen Musik und läßt, durch die auf kleinem Raum vollendete Form hindurch, ein Neuland erblicken, in dem die Elemente der Kunst frei und ungebunden nur dem Ausdruck dienen sollen. Die Krise der Musik wird auf blendende Art vorgeschaut.

* * *

Der erweiterte Kulturhorizont des nun anbrechenden Neudeutschtums aber scheint die erworbene Freizügigkeit der Elemente in größtem Stil verwerten zu wollen. Diese neue Richtung will die Musik zur Spiegelung aller Gebiete des Lebens und der Kunst machen. Sie drängt also auf große Form hin. Aber in diesem Augenblick zeigen sich auch neue Formprobleme. Ist die Sonatenform zu retten? Und wenn, wie ist sie so umzugestalten, daß die neu erworbene Freiheit im Dienste neuer Kulturaufgaben ihre Daseins- und Wirkungsmöglichkeiten noch steigert?

Gelingt dies nicht, dann muß, bei dem auf ein klares Formschema gerichteten Charakter der deutschen Musik, notwendig eine Spaltung eintreten.

Digitized by Google

Daß der Ausdruck „Neudeutschtum" für diese neue Romantik nicht zutrifft, ist aus dem Vorhergehenden bewiesen. Denn die Quellen der Neuromantik liegen im Westen. Die Verknüpfung der Augenkunst mit der Tonkunst, die Einbeziehung der allgemein-künstlerischen und literarischen Strömungen in den Gang der Musik, das Zusammenwirken von Sinnlichkeit und Nerven mit einem starken Intellektualismus für die neuen Ziele der Musik kann nur zur Tat werden, wenn das Orchester in allen Gliedern zu anderer Kraft, zu neuem Selbstbewußtsein heranreift. Der Geist, der diese Entwicklung hervorrief, und der erste Höhepunkt dieser Orchesterentwicklung selbst finden sich in Frankreich. Dort, wo ein durch Gemütsmomente nicht gehemmter spekulativer Verstand das Mechanische der Kunst befruchtet, sind die Urgründe der neuen Romantik zu finden. Die Ventiltechnik der Blasinstrumente beschwingt den Fortschritt der Chromatik. Ein starker Einschlag von Theatralik fördert und veräußerlicht zugleich die neue Tonkunst, die sich bilden will.

Der Kultus der Farbe, den Berlioz begründete und Liszt weitertrieb, wird freilich durch den Geist des Dramas ergänzt. Die westliche Theatralik nebst den Mitteln ihrer Ausführung hatte durch die ganz einzigartige Verbindung zwischen Frankreich und Deutschland, zumal durch die suggestive Macht des vielfach schillernden Weltbürgers Liszt im Lande, ja, in der Stadt Goethes eine Stätte gefunden: da tritt der Geist des deutschen Dramatikers Richard Wagner hinzu, ein Mensch von umfassender Geistigkeit errafft in idealer Selbstsucht die ihm dargebotenen Mittel, um sie für sein Werk umzuschmieden. Der deutsche dramatische Gedanke ist zwar von Gluck, auf französischem Boden, zur Wirkung geführt, durch den sinnlicheren Weber in der Mischform der dramatischen Szene bedeutungsvoll, formumwandelnd ausgedrückt: aber erst der Nervenmensch Wagner, von der westlichen Nervenkunst entzündet, kann den Geist des neuen deutschen Musikdramas, wie es sich ihm darstellte, in immer höheren Formen aussprechen.

Die musikdramatische Form in ihrer fortschreitenden Entwicklung greift in den Gang der sinfonischen Musik entscheidend ein.

Es geht nicht darum, Beethoven aufzugeben. Im Gegenteil: die Ehrfurcht vor ihm ist gewachsen. Er bedeutet dem Neuroman-

Digitized by Google

tiker höchste Entwicklung der sinfonischen Form. Auch das vielgestaltige Leben des Motivs, das hier dem Bauwerk dient, kann für die Zukunftsmusiker nur beispielhaft wirken. Man spürt eine gestaltende Idee, die oft zu sichtbaren Kämpfen mit der Form führt. Man fühlt die Krise, die sich im Durchführungsteil vollzieht. Und endlich sieht der Neuromantiker, wie dieser Beethoven im Kampf mit halb entwickelten Klangmitteln des Orchesters manches unausgesprochen läßt. Grund genug, Programmatisches in sein Werk hineinzudenken und hineinzudichten.

* * *

Berlioz, der das Leitmotiv als gestaltendes Prinzip in die Sinfonie einführt, läßt die Beethovensche Form im wesentlichen unberührt. Er will sie durch die Idée fixe nicht vergewaltigen. Sie bleibt nicht das einzige gestaltende Prinzip. Freilich ist das Formproblem durch ihn, der nicht aus Instinkt in großen Formen schuf, aufgerollt.

Liszt geht weiter. Von ihm wird die Lösung des Problems versucht. Es hat sich für ihn verschärft, denn sein Musikertemperament ist ursprünglich zigeunerisch. Sein unruhvoller Geist und sein Farbensinn sind fruchtbarer als der Berlioz'. Das Fingergefühl und die Klangphantasie des Meisterpianisten führen den Harmoniker Liszt auf immer neue Wege. Die Straße, auf der Chopin wandelte, wird verbreitert. Der theatralisch-dramatische Sinn des Virtuosen, der hier dem Publikum, dort der Kunst verbündet ist, färbt sein Schaffen so, daß es zwiespältig wirkt. Der Musiker, der den übermäßigen Dreiklang, diesen verwirrenden Akkord von zweideutigem Gesicht, für die Tonkunst erfand, ist mit seinem Parallelismus zwischen Ton- und Farbsinn, im Wechsel zwischen Klavier und Orchester überhaupt für Alfreskowirkungen klangfarbschöpferisch geworden. Er drängt aber die Musik, für die er keine tonsetzerische Feinkunst mitbringt, noch weiter nach der Richtung farbenfreudiger Einstimmigkeit und damit von der Sonatenform ab.

Die Schwierigkeiten wachsen noch, weil der Wortführer der Zeit, der Musikdramatiker Richard Wagner, diese Form für völlig erschöpft erklärt. Wie er sich Manns genug fühlt, sich seine Form

Digitized by Google

selbst zu bauen, so weist er alle, die mit ihm, nach ihm schaffen, darauf hin, daß die Form aus dem Geiste des Dramas oder der poetischen Idee jedesmal neu zu erstehen habe.

Das Leitmotiv, ein Erinnerungsmotiv, das die Kräfte des Verstandes stärker als bisher für das Schaffen und für den Eindruck des Schaffens heranzieht, hat nun seine befruchtende Gestaltungskraft in der Oper wie in der sinfonischen Dichtung zu erproben.

Die Form, die sich Richard Wagner baut, ist zunächst eine höchst kunstvolle Scheinform, die der zünftige Musiker als dilettantisch ablehnt. Denn das Leitmotiv in seinen vielfachen Abwandlungen legt sich quer über den Weg eine Form, die immer im Begriff ist, sich zu bilden, aber durch die Szene, durch dramatische, epische, psychologische, klangliche Notwendigkeiten daran verhindert wird. Je höher das Musikdrama, von den Zwangsmotiven des „Ring" erlöst, aufsteigt, desto höher entwickelt sich die Fähigkeit, auf kleinen Räumen Geschlossenes zu geben. Das Romantische gärt in dieser Kunst. Alles, was sie an Werten geschaffen hat, steigert den Reiz der Musik, aber hemmt zugleich ihren Weg zur großen Form. Der Trieb, das Melos auf die Sprache zu beziehen, der Sprachgesang, der eine Auflösung des Melodischen im älteren Sinne ist und das Schwergewicht ganz nach dem ihn stützenden und nährenden Orchester zu verschiebt, zwingt zu Einschnitten gegen die Form.

Ist auch die großrhythmische Kraft zum Aufbau gebrochen, so geschieht doch allmählich innerhalb der kleinräumigen Teile Großartiges. Das kennzeichnende Motiv, ein aus vielen Quellen fließendes Bewegungsmotiv, wird mit Kunstverstand, Verantwortungsgefühl, Sparsamkeit durchgeführt. Bewegung, Höhengrad und Farbe wechseln. Der Klang bereichert sich aus einer vertikal gedachten Mehrstimmigkeit, die eine hellsichtige Verwertung des klingenden Materials im Sinne der Szene und der Stimmung gewährleistet. Streicher und Holzbläser werden, im Kern kammermusikalisch, durch eigentümliche Verwertung schöpferisch gemacht. Der Vorhalt, der Beharrungsvermögen und Sehnsucht zugleich ausspricht, ist die Macht, die diese an sich reizsame Musik in dauernder Erregung fortbewegt. Die Harmonik Richard Wagners, im Grunde nicht neu,

Digitized by Google

sondern durchaus von den Ideen der Zeit und Liszts abhängig, wird fruchtbar durch Fortentwicklung und Systematisierung weniger schöpferischer Grundgedanken.

An die Stelle des aufbauenden Großrhythmus tritt die Idee der Szene. Ihre beherrschende Konzeption trägt meist selbst über die mancherlei Lücken, Verdichtungen, Wiederholungen hinweg, die in dem so vielfach zusammengesetzten Gewebe der Musik auftreten.

Diese Technik der „Meistersinger", des in seiner Art einzigen und beispielhaften Kunstwerks, bildet auch ein reines Instrumentalstück wie das Siegfriedidyll. Aus dem letzten Siegfriedakt geboren, will es seinen lyrischen Stimmungsgehalt in eine kleinorchestrale, kammermusikalische Fassung bringen. Die zauberhafte Stimmung wird auf Kosten einer sinfonischen Linie erreicht. Noch zittert ein Nachhall der Szene in dem Stück. Zwischen ihrer Idee und der reinen Sinfonik ist es geboren; seine Teile haben Gestalt. Aber was die unermüdliche Verwendung zweier Motive zwingend macht, ist der ewig wechselnde Klang dieses kleinen Orchesters von durchbrochener Mehrstimmigkeit.

* * *

Unter den Ausdrucksmitteln Wagners wächst zu starker Bedeutung die Sequenz, die Wiederholung eines Motivs auf höherer Stufe.

Sie ist in der klassisch-romantischen Musik zu einem Füllsel, zu einem Fortbewegungsmittel nicht aus innerem Zwang, sondern aus formalistischer Notwendigkeit geworden. Wagner macht sie konstruktiv und im reizsamen Sinne ausdrucksfähig. Ausdrucksfähig war sie schon bei Beethoven. Aber nun gewinnt sie psycho-physiologischen Wert. Im „Tristan", diesem stärksten und echtesten Bekenntnis, erreicht die Ausdrucksfähigkeit der Sequenz ihren Gipfel.

Der Empfindungsgehalt des „Tristan" ist eine Erotik, die von dem ganzen Menschen Besitz ergreift und sich bis ins Jenseits fortsetzt. Diese bewegende erotische Kraft bleibt zeugend, während ein überlegener Kunstverstand alle Inspiration in die Richtung zielbewußter Architektonik lenkt. Der „Tristan" ist formvollendete Reizsamkeit.

Digitized by Google

Die ganz nach innen verlegte Bewegung, die bis zu den Höhen der Ekstase steigt, gibt den Atem dieser Musik. Sie behorcht die Regungen der Seele, erlauscht den Pulsschlag des Herzens. Um das unaufhörlich Drängende einer wühlenden Leidenschaft auszusprechen, faßt sie alle im Laufe der Entwicklung erworbenen und gewachsenen Mittel zusammen: rhythmische, dynamische, harmonische, orchestrale. Wieder sind Geigen und Holzbläser von einer Beredsamkeit, der die akustische Berechnung eines nervös-schöpferischen Klangsinns Grenzen und Ziel setzt.

Der „Tristan" macht, als Gipfel der Neuromantik, alle Elemente der Musik zu gefügigen Dienern seines Geistes. Sie alle haben sich in ihrem Charakter zu wandeln und eine neue Mischung einzugehen.

Das Chromatische ist Kennzeichen eines von der Leidenschaft besessenen Wesens; der durchgeführte Vorhalt schafft ununterbrochene Spannung. Die Lösung wird durch Trugschlüsse hinausgeschoben. So verschwinden alle äußerlichen Merkmale der klassisch-romantischen Musik, die Zwischenglieder, Verbindungen, Überleitungen kannte. Es entsteht die unendliche Melodie. Aber diese selbst ist nur die äußerst sparsame, mit den höchsten Mitteln der Steigerung vollzogene Verwertung kürzester Ausdrucksmotive.

Der Rhythmus selbst hat die volle, durch die innere Bewegung noch vermehrte Wandlungsfähigkeit, die ihm aus der Romantik zuströmt. Innerhalb der motivischen Arbeit ist er, mit der Unterströmung Beethovenschen Geistes, von bauender Kraft. Aber während er dem Atem und dem Puls des fiebernden Menschen folgt, beginnt er bereits den Zwang des Taktes zu empfinden und seine Fesseln in häufiger Taktveränderung, wenn nicht abzuwerfen, doch zu lockern.

So gewinnt die Sequenz, die alle diese Wandlungen der Elemente im Ausdruck miterlebt, noch erhöhte konstruktive Kraft. Aber gleichzeitig wächst ihre Ausdruckskraft. Die ins Unbegrenzte schweifende Erotik macht sie zur Sprecherin psycho-physiologischer Vorgänge. Sie zeigt, im Vorspiel und im Liebestod, durch immer sich steigernde Bewegung auf höherer Stufe, der alle Kräfte der Dynamik und des Klanges zu Hilfe kommen, das Zusammenklingen aller seelischen und körperlichen Kräfte im Dienste ekstatischer Sehn-

Digitized by Google

sucht bis zur Erfüllung. Alles scheint auf die Spitze getrieben. Aber im Grunde sehen wir die letzten Folgerungen von Beethovens ungehemmter Selbstaussprache gezogen. Nur haben indes die romantische Vereinigung der Künste, der Geist des Theaters und des Dramas, der Intellektualismus an dem Gefüge der Tonkunst gerüttelt. Doch während der Blick in einen Abgrund sich zu öffnen scheint, ist es wiederum der letzte, gelöstere Beethoven, der in veränderter Atmosphäre den Bau nicht nur hält, sondern sich lückenlos schließen läßt. Noch in diesem Augenblick, wo er im Bekenntnis bis zur Selbstentblößung geht, will Wagner fest auf dem Boden einer Form stehen.

* * *

Die Sonate Beethovens also ist die Nährmutter geschlossener Instrumentalstücke auch innerhalb des Musikdramas. Noch in aller romantischen Durchfühlung, Durchleuchtung, Verdichtung ist der Grundriß der Zweitaktigkeit, der Periodisierung, der Kadenzierung von fern zu erkennen. Aber die Zerfaserung des Rhythmus, die zugleich verweichlichende, auflösende und bindende Chromatik, die psycho-physiologische Steigerungstechnik: dies alles verändert das Bild so völlig, daß von diesem eigenartigsten Beispiel neuromantischer Musik stärkste Wirkungen auch auf die große Sonaten- und Sinfonieform ausstrahlen müssen.

Dies ist klar: die Viersätzigkeit der Sonate ist aus der ganz natürlichen Gegenüberstellung verschiedenartiger Stimmungen im Rahmen fester und doch wandelbarer Formen hervorgegangen. Und war sie auch vom Durchführungsteil aus in ihrem Gefüge gelockert worden: die Stimmungsgegensätze, in der Natur begründet, mußten wieder eine Form finden, die, unschematisch, der Zwischenentwicklung der Musik und ihrem gelösteren Charakter entsprach. Ihre nervösere Wandlungsfähigkeit, stärkere Beweglichkeit, tiefere Sehnsucht, gebrochene Farbe mußte sich in einen Rahmen spannen lassen, der ihre Bewegungsfähigkeit nicht hinderte.

Eine neue Konstruktionsidee also wird geboren: in einem einzigen Satz soll, unter Wahrung der Stimmungsgegensätze, der Bau der Sonate sich vollenden.

Digitized by Google

Ein Überwille wird sich geltend machen, den chromatisch und rhythmisch zerfaserten Willen zu meistern.

Die Idee an sich ist nicht neu, jedenfalls vorbereitet. Aber der musikdramatische Geist hat ihre Durchführung veranlaßt. Man wird schon in Schuberts C-Dur-Phantasie den Keim dieser Form auffinden wollen, nur zugestehen müssen, daß hier keine wirkliche Konstruktionsidee, sondern das Spiel einer romantisch gerichteten Phantasie vorlag. Dagegen ist in Beethovens Les Adieux-Sonate durch Einmotivik ausgesprochene, ja erzwungene Programmatik zu erkennen. Die letzten Sonaten und Quartette scheinen ja, mit ihrer merkwürdigen Verwendung des charakteristischen Erinnerungsmotivs, zur Durchmotivierung zu drängen.

Neu aber ist der Schritt zur völligen Einsätzigkeit. Neu das Wirken eines beherrschenden Intellektualismus, der die Not der Form in Tugend umzuprägen sucht. Die beiden Strömungen: wechselnde Stimmung, wechselnder Schauplatz sollen in ein einziges Bett gelenkt werden. Die Mannigfaltigkeit soll in Einheit gebannt werden.

Liszt, in dessen Wesen sich alles Schillernde der Zeit spiegelt, führt die musikdramatische Konstruktionsidee mit durchaus eigenen Mitteln durch. Die seltsame Mischung von altem Musikantentum und vorwärtsdrängendem Farbensinn, von Äußerlichkeit und Innerlichkeit, von unbedenklichem Virtuosentum und alles erraffender Geistigkeit schafft Verknüpfungen merkwürdiger Art, die in der von ihm entworfenen Spielart des Sinfonischen Widerspruchvolles zutage fördern. Die „Sinfonische Dichtung", wie er sie erdenkt und erschafft, stellt Ergebnisse der Rasse, der Erziehung, des Milieus und der den Fortschritt erzwingenden Reizsamkeit meist so nebeneinander, daß die geschlossene Wirkung fehlt. Eindeutiger und vielgliedriger Rhythmus, betonte Tonalität und gebrochene Harmonik stoßen hart aufeinander. Die motivische Arbeit, an Beethoven erstarkt, vom Klang des Instruments und dem bewegenden Programm befruchtet, ist eindrucks- und leuchtkräftig zugleich, aber der formschaffende Wille, von bewußter Poesie getrieben, erreicht sein Ziel nur halb. An einer überragenden Persönlichkeit wird die umfassende und zerstreuende Kraft der Zeit bewiesen.

Digitized by Google

In der reinen Gattung der Sonate freilich, wo die Orchesterfarbe nicht ablenkt, gelingt ein vollgültiger Beweis formbildender Kraft. Liszts H-Moll-Sonate ist die staunenswerte Probe eines ordnenden Geistes, das Motiv entwickelt sich in einer Mannigfaltigkeit, die zuletzt aus der Rüstkammer der Beethovenschen Sonate stammt. Aber die Durchführung in ihren reichen Abwandlungen, die das Motiv in metrischer, klanglicher, dynamischer, tonstufiger Entwicklung zeigt, ordnet sich einer Konstruktionsidee unter, an der auch die Stimmungsgegensätze schöpferisch mitwirkten. Man mag in der hartnäckigen Durchführung eines Grundgedankens und seiner Nebenzweige etwas wie eine musikalische Zwangsvorstellung sehen und den Eindruck der Darstellung dieses Werkes zum Teil auch auf die dargebotene pianistische Leistung beziehen: der Intellektualismus hat hier einen Sieg, einen schweren Sieg errungen.

Wo aber, wie im Klavierkonzert, eine mehr äußerliche Wirkung gesucht wird, da ist die Einsätzigkeit und Durchmotivierung Liszts, im Schutze einer einzigartigen Ausnutzung des Tasteninstruments, zu glänzenden Ergebnissen gelangt.

* * *

Der Weg des neuen Geistes hat zu einer Verschiebung der Werte geführt. Die Erregung, die sich gegen die Kraft wandte, hat nicht nur die Elemente Melodie, Harmonie, Rhythmus, sondern damit auch das ganze Verhältnis des Menschen zum musikalischen Kunstwerk verwandelt; das, was man aus einem Gefühl der Befriedigung an einem geschlossenen Gebilde Melodie nannte, tritt nur als Seltenheit, als lyrisches Ausatmen inmitten einer anders gerichteten Kunst auf. Von dem Thema hat sich das Motiv als bewegende Kraft abgelöst. Aber auch das Motiv, das formbildend wirkte, ist von der Erregung ergriffen. Sein Charakter, aus Erwägung und Eingebung fließend, ist von den Nerven, von dem Sinn für Klangfarbe stark beeinflußt. Die Entwicklung der Bläser, die als Gruppen und Individuen, schmetternd, gedämpft, gestopft, die Farbe bestimmen; die Möglichkeit ihrer Bewegung, Gegenüberstellung, Mischung im Sinne der Reizsamkeit, die zumal in den Holzbläsern erstaunlich ist: diese ganze von Beethoven vorgeahnte, aber erst von

Digitized by Google

Berlioz an bewußt einsetzende und bis zur Jahrhundertwende fortgesetzte Entwicklung erzeugt nicht nur wieder durch geistige Verknüpfung von Farbe und Vorgang einen neuen Ausdruckswillen, sondern gestattet diesem auch eine neue, wechselnde Gestaltung der Form. Die Form als Ergebnis einer Idee, die zuletzt aus den Möglichkeiten von Farbe und Klang geschöpft ist: dies ist der tragende Gedanke einer Kunst, die eine Vergesellschaftung der Künste in einer immer neu zu suchenden Form sein will. Damit wandelt sich auch der Begriff der musikalischen Erfindung: sie betrifft nicht das Melodische als Linie, sondern gilt allem, was im Sinne der Reizsamkeit schöpferisch ist. Der formschöpferische Wille freilich ist zwar durch die Schwierigkeit des Problems: auch Äußeres in inneren Wert umzuwandeln und zielbewußt in das Kräftespiel des Kunstwerks einströmen zu lassen, angestachelt. Aber die schildernde Fähigkeit und die theatralische Pose der neuen Musik rücken das Klangmaterial der Tonkunst so stark ins Licht, daß die Sehnsucht nach einer befriedigenden Form nur ausnahmsweise erfüllt wird.

„Musik als tönend bewegte Form" und „Musik als Ausdruck" sind gewiß schlagwortartige Übertreibungen des Charakters zweier Richtungen. Beide Wege führen gewiß oft genug zusammen; denn es gibt keine nicht an den Klang gebundene Musik und schon darum keine Musik ohne Assoziationen; ferner ist jene andere, die sich Musik als Ausdruck nennt, gerade weil sie klangverhaftet, klanggeboren ist, nie ganz reiner Ausdruck.

Aber eine Krise ist spürbar. Das Vokale ist zurückgedrängt. Das Chromatische ist siegreich. Der verzweigte Rhythmus im Spiel der gebrochenen Farben hat die Sonatenform so endgültig erschüttert, daß die Kräfte der Reaktion sich sammeln.

* * *

Der Musiker, in dem die Gegenbewegung sich zusammenfaßt, ist Johannes Brahms. Er wird zur stärksten sinfonischen Gegenmacht, zum Schutzherrn der verdrängten Sonate.

Was Brahms leistet, ist nichts mehr und nichts weniger als eine scheinbare Wiederherstellung des großrhythmischen, baumeisterlichen Willens in einer Zeit, in der die Musik des gebrochenen

Digitized by Google

Willens und der gebrochenen Farben scheinbar zur Herrschaft gelangt ist.

Ein solcher Mann kommt bezeichnenderweise vom deutschen protestantischen Norden her. Er fühlt die Verknüpfung mit dem Boden, auf dem der deutsche Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts in demütigem Handwerk zu Bachs Größe erstarkt ist.

Aber die Leistung wächst, wenn wir die seelischen Gründe seines Schaffens betrachten.

Denn natürlich ist auch Brahms von der Entwicklung der ganzen Jahrhunderthälfte ergriffen. Auch an ihm zehrt die Romantik. Auch er spürt Hemmungen des Willens, die sich in Synkopen, in seltsamen Akzentverschiebungen deutlich genug aussprechen. Und es bohrt an ihm das Gefühl, Erbe einer großen, allzugroßen Vergangenheit zu sein.

Aber es fehlt ihm das Reizsame. Die Nerven sind stark, sie bedrängen seinen Klangsinn nicht, Farbe ist bei ihm letztes Ergebnis des Gefüges.

Unter verengtem Horizont gedeiht seine Kunst. Und unter dauernd umwölktem. Er kennt nicht die Heiterkeiten, die aus einer Verbrüderung von Auge und Ohr fließen, er träumt nicht von einer Gemeinsamkeit der Künste im Geiste der Musik. Und seine Sinnlichkeit, von Hause aus schwach, braucht immer Hilfskräfte, die er aber in den Vorfahren anderer Richtung findet.

Mit einem im Grunde geradlinigen Willen und mit einem Streben ins Unbegrenzte sucht er das Gerüst der Form bei Bach und Beethoven. Er ist unermüdlich in der genauen Nachzeichnung der Formen, ohne ihren Empfindungsgehalt immer zu erleben. Dies führt ihn allmählich zu einer Selbstverständlichkeit der großen Form, die in eigenen Werken streckenweis ohne Einfall fortläuft. Sein Formgewissen ist unerschütterlich. Unerschütterlich der Wille, auch widerstreitende Empfindungen in den festgefügten Rahmen zu spannen.

Aber das Reich seiner Empfindung ist begrenzt. Im Herben, im Halbdunkel wird er eigenschöpferisch. Der Ausdruck des Heiteren kommt aus zweiter Hand.

Die lineare Technik Bachs und die entscheidende Rhythmik Beethovens kreuzen sich in ihm. Die Hemmungen des Willens, die

Digitized by Google

nun als Folge romantischen Gefühls in ihm auftreten, vermögen nur seinen Satz zu verzweigen, Formerweiterungen zu bewirken, den Klangsinn zu befruchten.

Auch dieser Klangsinn wird im Herben, im Halbdunkel schöpferisch. Brahms erfindet nicht aus dem Klang heraus, läßt sich nicht von Gegenüberstellung, Mischung der Klanggruppen lenken. Aus dem Wissen bereichert er seine Harmonik, der er Kirchentöne mischt, und aus der romantischen Sehnsucht, die ihn zum Volkston zieht. Er findet ihn bei Schubert, dessen Helldunkel er nachahmt, und im Magyarentum, dessen Mollton zu dem seiner Seele stimmt. Daraus ergeben sich Manieren der Stimmführung; der zerlegte verminderte Septimenakkord ist seelisches Ausdrucksmittel.

Sein Werk entspringt eingeborenem und entwickeltem Zuchtgefühl. Mit tiefem poetischem Gefühl aber befruchtet er die kleine Form des Liedes und stellt für sich selbst den Ausgleich zwischen Vokal- und Instrumentalmusik wieder her. Über seinem Rhythmus und seiner Harmonik erblüht eine eigene Melodik.

Die Leistung dieses Nachgeborenen, der aus vielfachen Quellen schöpft und doch Geschlossenheit erreicht, ist so gewaltig, daß sie ein starkes Gegengewicht zum Neudeutschtum darstellt.

* * *

Aber sie kann den Weg des neuen Geistes nicht sperren.

Digitized by Google

Musikverwertung

Die moderne Seele genügt nicht, die neue Tonkunst heraufzuführen. Die Zeitumstände müssen helfen. Sie steuern fördernde und niederziehende Kräfte bei.

Eben hat sich der moderne Mensch in der Musik mit dämonischer Gewalt erschlossen, da kommt der „Betrieb" und will ihn in seine Fahrstraße zwingen. Das Unternehmertum bemächtigt sich der Kunst und sucht sie in seinem Sinne zu verwerten. Alle mit ihm verbündeten Mächte setzen sich in Bewegung. Auch die genießende Öffentlichkeit wirkt, ohne es zu wissen, mit, Unternehmerträume zu erfüllen und die Kunst von außen her zu treiben. Künstlerisch gerichtete Geister haben es schwer, in positiver Mitarbeit ihren Willen geltend zu machen.

Der Herd des Unternehmertums ist das angelsächsische Gebiet. London und Newyork sind die Stätten, in denen die Verwertung der Kunst System wird. Hier wird der italienische Impresario bis zu Ende entwickelt. England, das, mit ruhmvoller Vergangenheit belastet, immer zielbewußter das praktische Leben in allen seinen Verzweigungen umfaßt und die Welt politisch befruchtet, hat solchen Gewinn längst mit dem Verlust kunstschöpferischer Kraft zu büßen. Am stärksten wird das in der Kunst fühlbar, die jenseits der Wirklichkeit steht und einem metaphysischen Bedürfnis entspricht: in der Musik. Hier wird sich die englische Seele einer Lücke bewußt. Man will nun Versäumtes einholen. Eine Kunst, diese Kunst läßt sich nicht aus dem Boden stampfen. So lockt man mit dem erworbenen und immer anwachsenden Reichtum jene herbei, die in sich Musterbeispiele der Musik verkörpern. Durch den Genuß, über den Genuß hinaus, steht zu hoffen, wird der englische Mensch den Weg zum Schöpferischen finden. So sind längst, das ganze 18. Jahrhundert hindurch, die Virtuosen nach London geströmt. Kaum aber hat die

Digitized by Google

Tonkunst vom deutschen Süden her ihren Flug in ungeahnte Höhen genommen, so werden die großen Schaffenden nach London gerufen, um dort zu wirken und ihren Namen mit dem englischen zu verknüpfen. Händel wird Besitz Englands. Wenn Salomon den Urösterreicher Joseph Haydn um 400 Pfund Sterling über den Kanal zu ziehen weiß, haben wir die erste fruchtbare Verknüpfung im großen Stil des modernen Unternehmertums mit dem Schaffen. Hier der als Geiger kunstverständige Verwerter, der seinen Londoner Abonnementskonzerten die Zugkraft sichern will und ganz im Sinne der großen englischen Gesellschaft handelt; dort einer, der als musikalischer Fürstendiener noch einer patriarchalischen Zeit angehört, aus häuslichem Kreise erwachsen ist und nichts von dem Anbruch der neuen Verwertungsära ahnt. Er wird in London nicht nur dirigieren, sondern Sinfonien schreiben. Sie sind nicht die geringsten. So vollzieht sich unter dem Scheinwerfer der Öffentlichkeit auf Londoner Boden die erste zugleich einträgliche und erfolgreiche Verbindung zwischen dem Unternehmer und dem Schaffenden.

Aber das schöpferische Beispiel kann, wo die Quellen des Schaffens durch die herrschende Zweckmäßigkeit und die gemessenen Lebensformen getrübt sind, wohl edlen Genuß geben, die Studien beleben, zur Nachahmung spornen; aber nicht eine neue Kunst hervorrufen. Diese Londoner Gesellschaft braucht für die Season Sterne. Sie betet Namen an. Und so kann zwar noch zwischen ihr und Felix Mendelssohn, diesem ihr als Weltbürger nahen, als Meisterspieler und als Nachklassiker leichtverständlichen Musiker, ein inneres Verhältnis bestehen, nicht aber zwischen ihr und Richard Wagner, der sich mit eingeborenem Haß gegen das Unternehmertum wendet. Hier geschieht es, daß die neue Musik in ihren stärksten Ausstrahlungen von einer an erstarrten Formen hängenden und genußfrohen Gesellschaft abgestoßen wird. Wagner wird so lange von ihr verneint, bis das Unternehmertum seinen Namen als Aushängeschild verwerten kann. Dann aber hat er in der Tat aufgehört, schöpferisch zu wirken, obwohl ein Hans Richter, Hüter der Tradition, ihn versicht.

Daß auf diesem Boden gerade im vorrückenden 19. Jahrhundert ein glänzendes Virtuosentum gedeiht, ist nur begreiflich.

Digitized by Google

Die alte Oper, die der Primadonnen und Tenöre, ist ja im Grunde Ausgangspunkt für den „Betrieb". Der Spielplan hat diesen Lieblingen zu gehorchen, und die Stagione, die ihrer immer neue schafft, ist jene Form des Opernbetriebes, die einem Publikum von Genießern am besten entspricht und sich darum hier am längsten erhält. Alle Spielarten der Zierkunst können sich in England ausleben, und nur die Neuheit, die an Bekanntes anknüpft und darum Kurswert besitzt, geht in Szene.

In diesem Strom, der die Malibran und ihre Nachfahren mit sich führt, schwimmen auch die Instrumentalvirtuosen. Schöpferische Menschen wie Paganini und Liszt werden als unvergleichliche Zierkünstler gefeiert und bezahlt, bleiben aber in ihrem Wesen unbegriffen. Und der zur Vollreife gediehene, dem Verhauchen nahe Chopin atmet in der Luft Englands noch schwerer. Die poesieerfüllte Seele des modernen Romantikers spricht in den leeren Raum. Kaum ist die Zierkunst bedeutungsvoll und schöpferisch geworden, bleibt ihr der Anklang bei der genießenden Gesellschaft versagt.

So führt, was Kapital und Unternehmertum für den Genuß des englischen Publikums an Zugkräften aufhäufen, nicht zu schöpferischer Eigenkunst, weil die Vorbedingungen hier fehlen. In dem Lande, das in der Dichtung so viel Innerlichkeit verausgabt, in der Malerei mindestens starken Sinn für das Gegenständliche beweist, trennt doch von der Musik ein Abgrund. Das Dionysische kann bei so viel Beherrschung nicht aufkeimen. Aber denen, die über den Genuß hinaus empfinden, hat doch der Austausch mit den Kunstleistungen seinen Ertrag gegeben: aus der Anschauung von Werk und Ausführenden ist Wissen hervorgegangen. Und auch die neuere Kunst, die, zögernd zwar, eingetreten ist, hat ihre Technik enthüllt. Emsige Federn mühen sich nun jahraus, jahrein, von den äußeren Zeichen zum Kern vorzudringen. Aber der Gewinn wird zunächst karg und nur da zu finden sein, wo das Dionysische sich nicht zu betätigen braucht. Doch ist das Erdreich jedenfalls fleißiger gedüngt und fruchtbarer geworden.

Das englische Beispiel überträgt sich ganz selbstverständlich auf amerikanischen Boden und muß hier notwendig ausarten.

Digitized by Google

Da dem englischen Tochterstamm sich hier ungezählte Menschen zugesellt haben, die rasch reich werden wollten, so wird die Kulturlosigkeit das Aufkommen des Unternehmertums in der Kunst begünstigen. Hier kann es sich in voller Freiheit entfalten. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts an beginnt der Zug berühmter Namen nach dem Dollarlande, die Reklame meldet und begleitet sie, und selbst schöpferische und idealgerichtete Menschen können den Lockungen des Goldes nicht widerstehen. Kunst und Künstler sind als Ware abgeschätzt. Das Verblüffende wird gesucht. Wie können bei wahlloser Anbetung von Namen, bei so bedenkenloser Ausbeutung des Ruhmes, bei so systematischer Züchtung der Geschmacklosigkeit schöpferische Kräfte frei werden? Aber, trotz alledem, sie schlummern noch und werden aufbrechen, wenn eine künstlerische Unterschicht sich gebildet hat. Wissen um die Kunst, Einblick in ihre Technik, die heute noch alles zu sein scheint, sind schon da. Ja, auch die Nerven, die der modernen Musik den Weg freimachen. Der Geist des Unternehmertums, das in dem Impresario seinen Ahnen sieht, nun aber seine Beutegier, den vergrößerten Verhältnissen entsprechend, steigert, ist im Grunde seines Wesens eine Kriegserklärung gegen das Schöpferische. Der Unternehmer will die denkbar häufigste Wiederholung des schon Dagewesenen, allerdings durch die Hand oder durch den Mund eines möglichst verblüffenden Künstlers; zumal des Opernsängers, den er als Rattenfänger mehr und mehr in den Konzertsaal verpflanzt. Wittert der Unternehmer einen Widerstand gegen eine Programmmummer, so muß er sich gegen sie wehren. Oder aber — ein seltener Fall — die Widerstände müssen so wachsen, daß sie den Lärmerfolg verbürgen. Dann wird das Neue um der Sensation willen gesucht. Und ein solcher Unternehmer kann sich auf den Herold moderner Musik, auf Berlioz berufen, der im Schaffen selbst mit der unerhörten Häufung der Klangmittel eingestandenermaßen zuweilen auf Verblüffung des Publikums ausging.

* * *

Mit dem Aufkommen des Unternehmertums, das in der Sumpfluft der Weltkriegszeit noch mehr gedeihen soll, ist das

Digitized by Google

Übergewicht des Nachschaffens über das Schaffen erklärt. Da aber nirgends das Werk vom Ausführenden so untrennbar ist wie in der intensiven Zeitkunst, der Musik, begreifen wir den unberechenbaren Einfluß, den die systematische Kunstverwertung auf das Schaffen selbst gewinnen muß. Er muß noch wachsen, wenn das immer einflußreichere Wort der Presse ihr hilft. Sie kann nicht anders als dem Unternehmer helfen. Er ist ihr natürlicher Verbündeter. Denn auch die Zeitung ist das Werk von Unternehmern. Und auch sie sucht, um zu fesseln, das Neue. Dieses Streben braucht nicht zur Sensation, wird aber hart an ihre Grenze führen.

Auf dem Wege zur modernsten Zeit sehen wir zwei Schaffende ersten Ranges mit der Presse und wider sie arbeiten: Berlioz in Frankreich, Richard Wagner in Deutschland. Beide wissen, wieviel die Inszenierung dem Künstler des 19. Jahrhunderts bedeutet. Beide kennen die Reichweite und Wirkungskraft des gedruckten Wortes; um so mehr, als ja ihre Nerven, die Musik machen, die der erregteren neuen Zeit sind. Als Persönlichkeiten haben sie die eingeborene Kraft, sich selbst zu inszenieren. Und sie tun es mit allen Mitteln. Doch besteht auch hierin ein Unterschied zwischen ihnen. Der hysterische Mensch Berlioz, der Verblüffung nicht abgeneigt, ist zugleich der Mann des Musikfeuilletons, das er mit vervielfachtem gallischem Esprit herausschleudert. Gewiß, er lehnt sich als Schaffender gegen die ihm auferlegte Qual kritischer Fron auf, aber er übt sie doch als Gegenwartsmensch und benutzt sie auch für seine Zwecke, ohne selbst die bewußte Unwahrheit als Mittel der Beeinflussung zu scheuen. Was will das in der Stadt der von Künstlern bezahlten Zeitungsnotizen bedeuten? Daß er nun aber doch mit seinem Schaffen dem Verständnis seiner Landsleute vorauseilt und ein Einsamer unter ihnen bleibt, bezeugt die innere Notwendigkeit seines Werkes, die aller Nützlichkeitserwägungen spottet.

Richard Wagner hingegen inszeniert sich wider die Presse. Vom inneren Schwergewicht belastet, kann er ihrem Tempo nicht folgen. Sein Feuilletonschreiben ist episodenhaft. Wie er mit äußerster Sammlung der Eigenart zustrebt, so sucht er sein propagandistisches Wort in langatmigen Schriften zu begründen. Voll brennenden

Digitized by Google

sachlichen und persönlichen Ehrgeizes, ist auch er durchaus nicht wählerisch in seinen Mitteln. Aber diese Propaganda hat Überzeugungskraft.

So scheint es, als seien Persönlichkeiten dieser Art ihre eigenen Unternehmer.

Aber weder der eine noch der andere können sich mit dieser Propaganda begnügen. Zu stark ist das musikalische Kunstwerk an die Ausführung gebunden, zu eng ist Schaffen mit Nachschaffen verknüpft, um nicht auch ihnen die nachschöpferische Leistung im Dienste der eigenen Kunst aufzuerlegen. Und da sie durch den vielstimmigen Klangkörper des Orchesters reden, müssen sie vom Dirigentenpult herab dem Werk ihren Atem einhauchen.

Berlioz reist in Deutschland umher, um an der Spitze der Orchester für seine Kunst zu werben. Richard Wagner aber muß Stücke aus seinen Partituren loslösen, um sie der Phantasie empfänglicher Menschen nahezubringen und seinem Werk neue Freunde zu gewinnen. Ja, er geht darüber hinaus und betont seinen Zusammenhang mit Beethoven, indem er dessen Sinfonien aufführt. Auch hier bleibt er der schöpferische Mensch, unter dessen Taktstock das Kunstwerk sich zum persönlichen Bekenntnis wandelt; der Dichter und Nervenmusiker, der von seiner musikdramatischen Warte aus auch auf die Vergangenheit schaut. Noch mehr: er kann selbst des Unternehmers nicht entraten. Der Impresario Angelo Neumann wird der Mann, der den ganz ungeheuerlichen „Ring" der Mitwelt schmackhaft macht und als unvermeidlich aufzwingt.

Das ist an der Schwelle der jüngsten Zeit geschehen, in dem Augenblick, da das Gründertum der neuen Reichshauptstadt Berlin das musikalische Unternehmertum mit sich führt. Hier muß es ganz eigentümlich wirken. Denn es pfropft sich einer alten preußischen Musikkultur auf. Man begreift, daß sich zwischen ihr, die sachlich gerichtet war, und dem Geist der neuen Zeit, der das Auffällige will, innere Kämpfe abspielen. Und doch wird Berlin, indem es Leipzig und Wien entthront, musikalischer Mittelpunkt des deutschen Sprachgebietes, sein „Betrieb" richtunggebend für die Welt. Amerika überläßt ihm, Namen zu prägen und ihren

Digitized by Google

Marktwert festzustellen. Uns aber reizt anderes: zu beobachten, ob unter der Herrschaft des neuen Geistes schöpferische Werte gedeihen, und wie sie von ihm gehemmt und gefördert werden. Denn auf diesem Boden müssen notwendig andere Erscheinungen auftreten als auf angelsächsischem Gebiet. Welche Früchte trägt hier inmitten einer zusammengewürfelten Gesellschaft, deren breite Unterschicht doch dem Ernst zugetan ist, die durch die neuen Verhältnisse vervielfachte Verknüpfung von Schaffen und Nachschaffen? Wie wird das Schöpferische durch die Inszenierung gewandelt? Und wie münzt die neue Presse die künstlerischen Werte um?

* * *

Von den nachschaffenden Kräften ist das eben durch die wagnerische Kunst zu hohem Glanz aufgestiegene Orchester auch jene Kraft, die im höchsten Sinne schöpferisch wirkt. Das Orchester ergreift die neue Musik, die in ihm atmet, mit Heißhunger und sucht ihr möglichst vollkommenen Ausdruck zu geben. Die Erbschaft Wagners für das Nachschaffen ist die Persönlichkeit am Pult. Ohne sie, die Seele des Klangkörpers, keine Leistung, die die Sinne zu bannen, die Phantasie zur Mitarbeit anzuregen weiß. Der „Betrieb" aber, aus dem Bunde von Unternehmertum und Öffentlichkeit geboren, zeugt noch zweierlei: der Dirigent als tagesruhmsüchtiger Mensch überschraubt den Persönlichkeitsdrang zu eitler Gestaltung des Werkes. Zweitens aber, und dies ist das Wichtigere, formt sich von selbst eine neue Gattung: der Komponist-Dirigent. Richard Wagner, ein wahrhaft Auserwählter, hat nur in der Not den Taktstock ergriffen, um für sich zu zeugen und hat ihn niedergelegt, als er seinen Geist in Bayreuth geborgen und zu immer neuer Wiedergeburt bereit glaubte. Das folgende Geschlecht derer, die für Orchester schaffen, begreift den Vorteil des Betriebes. Der starken, vom Pult ausgehenden Suggestion vertrauend (und auch dem materiellen Gewinn nicht abgeneigt) betreiben sie die Selbstinszenierung des Werkes. Sie wissen ihr persönliches Bekenntnis mit dem ganzen Reiz der sichtbaren Persönlichkeit zu umkleiden, rechnen mit der Augenblickswirkung, die das mit glühendem Atem Nachgeschaffene hervorrufen kann, und mit der aku-

Digitized by Google

ſtiſchen Täuſchung, die das Werk und die Ausführenden nur zu oft und in dieſem günſtigſten Falle noch häufiger verwechſeln läßt. Denn ſie ſtehen mitten im Betrieb, der ſie zu gewohnheitsmäßigen Mittlern auch anderer Werke macht, ihnen Autorität und Beliebtheit in die Hände ſpielt. Einheit von Schaffendem und Nachſchaffendem in Rhythmus, Tempo, Schattierung, Geſtaltung offenbart und von der Öffentlichkeit im Blitzlicht aufgefangen! Man begreift, wie der vom Künſtler zum Publikum überſpringende Funke im Sturmſchritt der Ereigniſſe zur Flamme werden kann. Dem mitteleuropäiſchen Kapellmeiſter gehört der Vortritt in dieſer Zeit. Er hat die Nerven des Wagnertums geerbt und verausgabt ſie ſchaffend im Betriebe. Die Namen Richard Strauß, Guſtav Mahler, Felix Weingartner bezeichnen die einzelnen Spielarten der Gattung.

Aber indem wir ſo der Geburt moderner Muſik aus dem Geiſte des Dirigententums beiwohnen, ſehen wir auch ſchon die Schatten heraufziehen: die ſchöpferiſche Seele des Komponiſten muß im Betriebe Schaden nehmen. Der Gegenwartsmenſch, der alle Reize der Inſzenierung des Fremden und der Selbſtinſzenierung auskoſtet, hat ſolche Gunſt des Geſchickes in ſeinen Werken ſelbſt zu büßen. Während ſein Ohr den organiſierten Voll- und Feinklang gierig trinkt, der reizſame Menſch in der nervöſen Verzweigung des Ausdrucks ſelig iſt, hat die ſchöpferiſche Phantaſie ſich zugleich Hemmungen bereitet. Der berufsmäßige Zwang, auch Fremdes in ſuggeſtivſter Weiſe mitzuempfinden, hat den Schaffenstrieb geſteigert und doch den Quellen des Schaffens trübende Elemente beigemiſcht. Nicht nur der Einfall, ſondern auch Farbe und Stimmung, die im nachſchöpferiſchen Akte immer wieder geboren werden, täuſchen ſich als ureigentümlich vor, während ſie doch nur aus dem Zuſammenfluß des fremden Gedankens und des eigenen Erlebens geworden ſind. Was man ſchlechthin, nur auf den thematiſchen Einfall bedacht, Kapellmeiſtermuſik nennt, durchzieht moderne Werke auch führender Geiſter, die in Einzelheiten Eigenart verkörpern. Aber freilich: auch hier werden die Grenzlinien zwiſchen Eigenem und Anempfundenem von der ſchöpferiſchen Selbſtſucht gezogen.

Digitized by Google

Richard Strauß findet in Beruf und Betrieb sich selbst. Aus dem Gefühl der Schwäche des thematischen Ureinfalls heraus saugt er als junger Kapellmeister den Orchesterklang ein. In ihm atmet und schafft er. Er weiß ihn sich auch später immer von neuem am Pult wiederzuzeugen, um im Klangbild zu bleiben. Er fühlt, wie im Betriebe manches Fremde zum unbewußten Mitarbeiter am eigenen Werk wird. Dem fremden Einfall ist er preisgegeben. Aber der Egoist im Schaffenden sucht die immer andrängenden Wogen möglichst einzudämmen, indem er nachschöpferisch nur das miterlebt, was ihm „liegt", das heißt, in sein Ausdrucksgebiet gehört, übrigens aber den Zwang des Kapellmeisterberufes seinen Zuhörern auch als Zwang fühlbar werden läßt. Das schließt zwar die Selbsttäuschung nicht aus, doch begrenzt sie.

Anders Gustav Mahler. Hier steht einer, bemüht, den Betrieb durch völlige Hingabe an das Werk zu veredeln, ja zu überwinden. Er kann nicht anders als miterleben. Mächtig ist in ihm der Persönlichkeitsdrang, mächtig aber auch der sachliche Ehrgeiz zugunsten des anderen Schaffenden. Ein Metaphysisches in ihm drängt zur schöpferischen Tat, eine Liebe zu schönster Musik bannt ihn an das Nachschöpferische. Ohne Scheu und ohne Rückhalt versenkt er sich in das Fremde, deutet jede Phrase in eigenen Ausdruck um, opfert sich für den Meister der Vergangenheit auf, verzehrt sich im Nachschaffen. Von der wirksamsten Inszenierung ist er zur reizsamsten, beseeltesten, eigentümlichsten Darstellung des fremden Werkes fortgeschritten. Die schöpferische Kraft findet ihre Grenze in dem Mangel schöpferischer Selbstsucht. Ungehemmt sind ihm Einfall, Farbe und Stimmung aus anderem Werk zugeströmt und unbewußter Bestandteil seines eigenen Schaffens geworden. Wieviel bleibt dem schöpferischen Eigenwillen, wenn der Nachschaffende zum Schaffen übergeht! Der Kapellmeisterberuf hat hier wie dort Opfer gefordert: hier ein weit größeres als dort. Das könnte er natürlich nicht, wenn nicht in Strauß wie in Mahler Begrenzungen wirkten, die sie in den Betrieb drängten. Wagner, der ihnen doch vorangeleuchtet hat, ist zu diesem Zugeständnis nur so lange bereit, als sein Werk noch nicht in geschlossener Eigenart ausgeprägt ist. Auch Mahler wird durch sein Schicksal und durch innere Mächte

Digitized by Google

schließlich vom Betrieb abgedrängt. Aber er giebt sich doch endlich Amerika preis, das ihm den Atem raubt.

Der Gegenwartsmensch nicht nur im modernen Kapellmeister-Komponisten, sondern im Schaffenden überhaupt braucht aber noch ganz selbstverständlich das Mittlingen jener großen Helferin alles Unternehmertums: der Tagespresse. Sie, die selbst die Nachricht sucht, bietet sich ihm an. Halb zieht sie ihn, halb sinkt er hin. Die Notiz bahnt ihm den Weg. Der Markt will, daß jede Phase von der Empfängnis bis zur Geburt eines neuen Werkes, ja selbst seine Vorahnung in Druckerschwärze festgehalten werde. Dem Schaffen wird alles Rätselhafte genommen. Noch lange, ehe es in Szene geht, ist es Scheidemünze geworden. Der moderne Geist aber, der seinem Wesen nach die Eigenart sucht, ist doch in seinem Wollen durch den Mangel an Sammlung gehemmt, die allein, zumal in einer erblich belasteten Zeit, das eigengeformte Werk großen Stils ermöglicht. Man sieht, wie ein echter Nachfahre Wagners, Hans Pfitzner, sich diese Sammlung abseits des Betriebes in einem verborgenen Winkel zu erkaufen strebt. Freilich mit begrenzter Schöpferkraft. Aber der moderne Geist empfindet das kaum noch. Schon hat er einen Schritt vorwärts getan. Er deutet diese Hemmung in Förderung um und zieht aus den Verhältnissen möglichst Nutzen. Die Nerven des neuzeitlichen Komponisten gestatten die geschlossene Form nicht mehr. Es ist etwas Tragisches in ihm, das eben durch das hastende Tempo des Betriebes zur Phantasieraserei aufgepeitscht wird. In diesem Eiltempo gewinnt er seine Schaffensfreude wieder. Neben Strauß, der ein Baumeister in großen Formen bleibt, steht die lange Reihe derer, die im Aphorismus ihr Wesentliches aussprechen. Wir sehen einen Max Reger Einklang mit Verlegern und Unternehmern wahren und den gleichen Schritt mit dem Tempo des Musiklebens halten. Der Verbrauch an neuen Werken wächst. Der Nachschaffende hat mit seinem Übergewicht den Eilschritt des Betriebes hervorgerufen. Als ein in den Unternehmermechanismus eingespannter Abkömmling der Virtuosen, an dem auch das Schicksal eines neuen Werkes hängt, gibt er für die möglichste Ausnutzung der Gegenwart das Beispiel. Die Schaffenden

Digitized by Google

schließen sich unter Führung eines Richard Strauß in der Genossenschaft deutscher Tonsetzer zusammen. Zwischen dem Verleger-Unternehmer und dem genießenden Publikum wollen sie selbst ihr Recht im Betriebe wahren. Sie hoffen und wünschen nicht mehr die künstlerische Befruchtung durch die Not, die auf den Meister der Vergangenheit so wohltätig gewirkt haben soll.

Dies alles verändert das Schaffen nach Form und Inhalt selbst da, wo eine Persönlichkeit den Verhältnissen ihren Eigenwillen entgegensetzt. Und so brüchig nur zu oft die Form des Werkes, so stark ist die Stimmung, die uns aus ihm zuweht. Denn die in Schwung gehaltene Reizsamkeit, die Reibung mit den Widerständen kann, wenn auch die Tiefe fehlt, im Einzelfalle Genieblitze zeugen.

Aber um so tätig zu sein und so nachzuklingen, bedarf sie auch einer neuen Öffentlichkeit und einer anders gearteten Kritik. Man kann die genußsüchtigen Sensationshascher, die natürlich auch in dieser mit Unternehmergeist geschwängerten Luft zahllos atmen und fordern, Parasiten, die das Moment der Verzögerung, nicht zwar in den Eilschritt, aber in den Fortschritt des Betriebes tragen, nicht ganz übersehen, doch übergehen. Die neue Kunst findet ihre beredtesten Anwälte im Kreise der bildenden Künstler und Literaten. Seitdem Wagner an den Zünftigen gescheitert ist und erst durch die Unzünftigen gerettet sein soll, fühlen sie sich als Paten der modernen Tonkunst und begleiten sie, die sich ja unzweifelhaft mehr und mehr nach den anderen Künsten ausrichtet, mit ihrem ermunternden Zuspruch. Die Dichter zumal, musikalischer als je, werden ihre Schutzgeister. Ein Hugo von Hoffmannsthal, eine Rainer Maria Rilke, auch ein Stephan George sind der Musik innerlichst verhaftet. Von hier aus strömt Stimmung nicht nur in Oper und Lied, sondern auch in manches reine Instrumentalwerk. Und die Maler spüren nicht nur aus der Farbe Verwandtes sich zuklingen: ihre eigenen Kompositionsprobleme steigen ihnen aus dem Tonstück auf. Auch die Ästheten stoßen folgerichtig zum Musiker. So führen die Umstände zur Absonderung der Höhenkunst, der schon die innere Entwicklung der Musik zutrieb.

Digitized by Google

Die Kritik freilich steht in deutschen Landen fast überall im Banne des Handwerklichen, einer Zünftigkeit, die noch dazu durch den Charakter der modernen Zeitung hart bedrängt wird. Auch im Kritiker wirkt oft lediglich der Gegenwartsmensch. Erschütterung seines Verantwortlichkeitsgefühles entspringt daraus. Ist er Handwerker, so tritt dem neuen Werk gegenüber neben den natürlichen, aus der Unzulänglichkeit erwachsenen Fehlerquellen des Urteils leicht dessen bewußte Trübung auf. Der Zulängliche aber — und es finden sich kritische Köpfe im deutschen Sprachgebiet — ist nicht weniger von den Gefahren der Gegenwärtigkeit bedroht. Der Künstler in ihm, der sich dem Schaffenden verbündet fühlt, wird häufig Cliquenmensch. Als nervöser Stimmungsmensch glaubt er an den alleinseligmachenden Eindruck und lehnt eine verbindliche Urteilsprägung ab. So hat er es leicht zu bejahen. Die Erscheinung wiederholt sich in den Künsten. Die Bereitschaft zur Einfühlung in das Kunstwerk, der Trieb zur Bejahung, das Künstlertum ist in einigen wenigen ohne weiteres vorauszusetzen. Aber dann ist es doch auch der Rhythmus der Persönlichkeit, der den Wert der Kritik macht. Einfluß auf den Durchschnitt des Leserpublikums schafft schon das vieltausendfach gedruckte Wort. Aufgehoben werden kann es nur durch die Aktualität selbst. Den wahren, echten Einfluß gibt erst eben der Rhythmus, der auf dem Untergrund der Stimmung und des Einfühlungsvermögens auch die Kraft zum Verneinen, zum Sondern, zur Auslese in sich trägt. Nur zu natürlich, daß in einer von Kunstproblemen erfüllten Zeit das kritische Wort besonders mächtig ist. Schon die Herrschaft des Geistigen, der Hang zur Analyse unter den Künstlern selbst macht sie stark abhängig von ihm. Und dann: der Eilschritt des Betriebes bedingt ja die überhandnehmende Unvollkommenheit. Auch aufgeputzter Dilettantismus, eitle Mittelmäßigkeit schießt ins Kraut. Dort, wo man das Wehen schöpferischen Geistes spürt, den Aufstieg zur zusammenfassenden Form zu erleichtern, hier die prunkvolle Nichtigkeit zu entschleiern, ist dem Kritiker gegönnt. Und die geniale Persönlichkeit, die ihren eigenen Rhythmus hat, wird es ihm danken, wenn er in der Erkenntnis des Genialen und

Digitized by Google

um es zu fördern, die Steine der Unzulänglichkeit aus dem Wege räumt.

Ist also schon die schöpferische Macht der Kritik auf das Problematische und nach Form Ringende erklärt, so wird sie natürlich besonders da spürbar, wo halb Rückwärtsgewandtes ihre Mithilfe fordert. Da hat die Zünftigkeit, die Handwerklichkeit, die sonst dem Neuen, Stürmenden gegenüber hilflos wird, die Möglichkeit, tätig einzugreifen. Und die Kunstverwertung, die unzählige Wiederholungen des in seinem Wesen erkannten Werkes in sich schließt, ist ihm nicht unwillkommen. Am einleuchtendsten wird dies am Fall Brahms. Er kann nicht völlig europäisch werden. Nur im deutschen und englischen Sprachgebiet findet er sein wachsendes Echo. Sucht man nach den ersten Gründen seines ganz unvergleichlichen Aufstiegs, so zeigt sich das Zusammenwirken von Kritik und Kunstverwertung, beide anknüpfend an die Grundlage musikalischer Kultur gerade auf deutschem Boden. Brahms ist weder formzerstörend noch formschöpferisch. Sein klar und fest umrissenes Werk leuchtet als Form ohne weiteres ein. Also braucht die an Bach und Beethoven geübte und durch Wissen gesteigerte Empfänglichkeit gerade dieses Publikums nicht auf Hindernisse zu stoßen. Stört nur das Fehlen des Dionysischen, des Dämonischen. Und das zumal im deutschen Süden, im leidenschaftlichen Wien. Es gilt nun, die so durchaus deutschen Ausdruckswerte aus Sprödheit und Herbheit und aus dem Rahmen der Form hervortreten zu lassen. Das eben leisten gemeinsam Kritik und nachschöpferische Tat. Mag sich die Zünftigkeit des feuilletonistischen Wagner- und Brucknertöters Hanslick sonst oft verleugnen, in Brahms, dem Eideshelfer seiner Ästhetik findet sie ihren scheinbaren Abgott. Solche Nimmermüdigkeit muß helfen, Wien zu gewinnen. Die im Innersten musikalische, von Sinnlichkeit erfüllte Stadt hat das seltsame Schicksal, gerade den Ernstesten in der Tonkunst bei sich zu beherbergen. Widerwillig, doch sicher nimmt es diesen Brahms an. Aber gerade in dem norddeutschen Berlin wird Brahms von nachschöpferischer Tat und hinweisender Kritik ein Thron errichtet. Der Schlüssel der Erkenntnis brauchte hier nur gereicht zu werden, um den Meister als wesensverwandt vor die Sinne

Digitized by Google

zu rücken. Die Arbeit zweier Geſchlechter hat das getan. Der kritiſche und leidenſchaftliche Erzieher Hans von Bülow, der für alle im Werk ſchlummernden Klangmöglichkeiten hell- und feinhörige Romantiker Nikiſch haben die Sinfonie, der edle Joachim und der ſcharfgeiſtige Artur Schnabel die Kammermuſik über allen Zweifel gehoben. So wird Brahms dem Unternehmertum Kunſtverwertungs-, nein Kunſtausbeutungsgegenſtand. Dieſe ausartende, ſeine Eigenart als Manier überbetonende Brahmspflege wirkt nun aber auch, zwar nicht formſchöpferiſch, doch formerhaltend. Denn ſie wendet ſich an die große Menge von Muſikfreunden, die dem Sturmſchritt des Neuen gleichgültig zuſchauen, und ſtärkt friedlichere Geiſter in vermittelnden Schaffensverſuchen. Ein Damm alſo gegen die Abſonderung von Höhen- und Volkskunſt, der gerade in dieſem Klima, bei ſo verbreitetem Muſikdurſt, bei ſoviel angeborener Erziehbarkeit der Menſchen die Schleuſen ſich öffnen. Man gehe von der Großſtadt in die deutſche Kleinſtadt: alle Fortſchrittsſtürme ſind verweht, alle durch den Betrieb geförderte Reizſamkeit geſchwunden, das Feſtumriſſene mit der Vergangenheit eng verknüpft, immergrün. Es brauchte nur der Weltkrieg zu kommen, um Pietät in Starrheit zu wandeln, Brahms als einen Auchbeethoven zu einem aufdringlichen Prediger des Nurdeutſchtums zu machen.

* * *

Werfen wir von dieſem verzweigten, übermächtigen deutſchen Muſikleben einen raſchen Blick auf die Oper. Das deutſche Volk, im innerſten Weſen ethiſch gerichtet und darum kein Theatervolk, iſt in der Oper immer ſchon einem Unternehmertum verſchiedener Spielarten preisgegeben, das ihm den leichten Genuß verbrieft und den Fortſchritt lähmt. Seine Opernkunſtvermittler ſuchen die Theaterleidenſchaft aufzupeitſchen und das Publikum dem glänzenden Kitſch zuzutreiben. Ein äußeres Zeichen ihrer Rührigkeit iſt, wie ſeit Jahrzehnten das alltägliche Theaterſpiel ſich auf den großen und kleinen Bühnen durchgeſetzt hat. Man kennt aber die Leidensgeſchichte deutſcher Opernkomponiſten und weiß, wie hartnäckig Berlin ſich gegen Wagner wehrte. Erinnert ſich, wie eines Mannes,

Digitized by Google

Liszt, künstlerische Initiative dem Unternehmertum Fehde ansagte und dem Fortschritt eine Gasse zu bahnen suchte. Doch: das Unternehmertum als hemmende Macht ist übermächtig geblieben, und nur wo jüngstens im deutschen Sprachgebiet einfallsreiche und tatkräftige Spielleiter und Dramaturgen auftauchten, gab es eine Aufwärtsentwicklung. Noch immer siegte der leere Ausstattungsprunk über die sinnvolle Regie, die nur zu sehr auch das Schaffen bestimmt. Provinzuraufführungen, wenn sie sich nicht an größte Namen knüpften, verhallen meist wirkungslos. Es fehlen, da der Kunstverwertungstrieb von dem besonderen Kostenaufwand des vielköpfigen Organismus der Oper geleitet wird, im Nützlichkeitsstandpunkt verharrt und darum bis zur schamlosen Ausbeutung auch der schalsten Operette abirrt, die Reibungen zwischen Werk und einem Publikum, das sich den schlimmsten Unsinn aufreden läßt, wenn irgendein Melodiechen oder ein Situationchen seinen Appetit reizt. Nun winkt der deutsche Erzieher. Die Volksoper wirft ihre Schatten voraus. Die Erziehbarkeit des deutschen Volkes kann auch hier Früchte tragen, findet aber ihre Grenze eben in seinem opernfremden Grundcharakter.

Wenn trotz Wagner immer wieder das leichtgefügte Werk romanischer Abkunft und das Starsystem selbst in seiner Übertragung nicht nur die oberste Schicht der Genießer entzünden und das ureigene deutsche Opernschaffen hemmen, drängt sich dem Beobachter die Verzauberung durch den Romanismus als Naturnotwendigkeit auf. Aber das Tröstende ist die Verarmung des Musiklebens gerade in der Heimat der Oper, der Musik in Italien, wo nur das kapitalkräftige, unternehmungslustige Mailand und allenfalls Turin den Musikbetrieb erhält. Der unwirtschaftliche Sinn der im Kleinen raffinierten Kinder, der Italiener, und ihre genußfrohe Hemmungslosigkeit hindert in diesem begnadeten Lande den Aufstieg, wie sehr auch der Amerikanismus lockt und die Zusammenhänge mit der Vergangenheit zu zerreißen sucht. Aber Möglichkeiten sind gegeben, die Sehnsucht nach Anknüpfung an die Renaissance meldet sich und wird durch die Musikwissenschaft gesteigert.

Man muß schon nach Frankreich, nach dem tonangebenden Paris wandern, um den Atem der neuen Zeit zu spüren. Was

Digitized by Google

sich hier zwischen 1870 und 1914 vollzieht, ist der erstaunlichste Aufbau einer neuen Musikkultur. Und sie wächst abseits des Unternehmertums. Der Boden, auf dem sich leidenschaftliche Opernkämpfe abgespielt haben, der Persönlichkeitskult im Wortrausch sich entfaltet hat, scheint nur der Oper, der opéra lyrique, günstig. Wir sahen es: nicht nach Form ringende Innerlichkeit wie im Deutschen, sondern Formsinn und Auge bauen im Franzosen Brücken zur Musik, die eben im Rahmen der Oper schöpferisch wird. Und dabei jene Ehrfurcht selbst vor der erstarrten Vergangenheit, wie sie die „Große Oper", Académie nationale de Musique, zeigt. So lebte sich der sinnenfrohe, aber doch durch Tradition begrenzte Fortschrittsgeist in der opéra comique aus, die Carré durch Regietaten zur Höhe führte.

Immerhin: eine Musikleidenschaft konnte im französischen Volke nicht aufkeimen, eine Volkskunst nicht entstehen. Jene ersten Beethovenaufführungen im Conservatoire durch den zugewanderten Deutschen Habeneck, auf die man seit Richard Wagner als auf eine Ruhmestat hinzuweisen pflegt, haben nur eine andere Erstarrung in vornehmer Tradition herbeigeführt. Das Neue wird abseits der großen Öffentlichkeit, im Salon, geboren. Dort, wo sich die feineren Geister fanden, wurden von jeher Werk und Künstler in Paris ins Licht gerückt. Der intime Kreis fördert ebenso Kunst wie Cliquentum. Aber ein lebendiger Strom geht von ihm aus.

Noch etwas anderes kam. Kam von außen her. Im Drang nach Erneuerung ergibt sich der Franzose hemmungslos der Kunst seiner deutschen Besieger. Das Wagnertum bringt in seiner, die Sinne umspannenden Wirkung den erregungsfähigen Theatermenschen einen Rausch, der bis zur Torheit führt. Die leidenschaftliche Tat Lamoureux' und das leidenschaftliche Wort, das in der Revue wagnérienne ausartet, treibt die Wagnerei bis zu ihrem Gipfel. Auch die mittleren Schichten werden davon ergriffen.

So wird von zwei Seiten her ein Musikleben urplötzlich emporgetrieben. Noch immer ist das Konzert auch räumlich an das Theater gebunden. Nun, wo alle Zweige der Tonkunst aufblühen, will es sich allmählich von ihm loslösen. Man arbeitet fieberhaft

Digitized by Google

an der systematischen wissenschaftlichen Durchdringung der Musik. Man sucht die Kritik von ihrer geschwätzigen Unwissenheit und von ihrer lächelnden Unbedenklichkeit zu reinigen. Die jungen Menschen kämpfen heftig für und gegen Werk und Künstler. In der Société des instruments anciens lebt ein Stück alter Kultur auf, in der Schola cantorum unter Führung Vincent d'Indys wird mit hochschulhafter Einseitigkeit, aber auch mit leidenschaftlicher Wärme die Vergangenheit gepflegt.

Und nun geschieht, während noch eben Wagner, Berlioz, die fremden Schaffenden mit den deutschen Dirigenten Strauß, Weingartner, Nikisch ihren Einzug in Paris halten, Colonne, Lamoureux, Chevillard wiederum die französische orchestrale Deutungskunst ins Ausland tragen, jene merkwürdige Wendung zum Aufstieg scheinbar auf der Grundlage der Vergangenheit. Die feineren Geister, Wissende, Musiker, Literaten, Ästhetiker, schütteln das Joch des Wagnertums ab und begründen die Unabhängigkeit des französischen Schaffens. Wiederum hat das Ohr den Umweg über das Auge gemacht, ist die Phantasie durch den kritischen Sinn hindurchgegangen, und ein Meister des ehrwürdigen Conservatoire César Franck, als lebendige Kraft, der erfinderische Geist Rameau als uralte Erkenntnisquelle werden der Boden einer anderen Erneuerung. Debussy ist der Prophet der neuen Kunst.

Hier haben wir ein Musikleben, das in einer kurzen Spanne Zeit Schaffen und Nachschaffen emportreibt. Im großen und ganzen von einem Unternehmertum weder gefördert noch gehemmt, schöpft es seine fortschrittliche Tonkunst hastig zuerst aus dem Deutschen, um sich dann dem Nationalen zuzuwenden. Und berührt doch das Volk nicht, das in der Musik nur ein agrément de l'esprit sieht. Das Neue kommt vom Salon. Es ist Sonderkunst. Und begünstigt nun, vom Montmartre her, auch in Deutschland eben jene Scheidung zwischen Höhen- und Volkskunst, die gegen das Wesen der deutschen Musik zu sein scheint. Aber der Fortschrittsgedanke, in der Malerei fruchtbar geworden, fordert diese Auseinandersetzung mit dem Problem auch bei uns.

Digitized by Google

Der nationale Gedanke in der französischen Musik, den der fanatische alte Saint-Saens verfochten und das junge Geschlecht für sein Schaffen fruchtbar gemacht hat, führt noch weiter. Er wird politisch, also begrenzend. Société nationale de musique: Dieser Name kann als Vorzeichen rassenmäßigen Musizierens etwas bedeuten. Aber schon in der Betonung der fraternité latine, die Frankreich und Italien verschwistern soll, beginnt der Begriff „national" das Schaffen einzuengen. Die Politik der Bündnisse ebnet der musikalischen Verbrüderung Frankreichs mit Rußland den Weg. Dieses, von den Franzosen in musikalischer Anlage durch eine Welt getrennt, hat fern vom Unternehmertum aus der Seele begeisterter Liebhaber Keime des Fortschritts in der Tonkunst hervorgehen lassen. In den Salons der oberen Schichten hat sprachliche und gesellschaftliche Anpassungsfähigkeit längst das Bündnis mit Frankreich gepflegt. Die Farbigkeit ist auch hier erblüht. Aber in den Konservatorien ward der Tonkunst, die nach Lehrmeistern suchte, unter Anton Rubinsteins Führung der deutsche Grund gelegt. Deutschland hatte seine Dirigenten nach Rußland entsandt. Auch hier, wo man durstig die eigene reiche Natur der fremden Anregung erschließt, entstehen Gärungen. Die Politik der Bündnisse schließt den Ring, indem sie England und Amerika an sich zu ziehen sucht.

* * *

Wir haben uns nun weit genug vom Unternehmertum entfernt, um zurückzuschauen. Markt und Öffentlichkeit können für den Aufstieg nur fruchtbar werden, wo die große Leidenschaft im Volk selbst lebt. Das Unternehmertum mischt, vom Verwertungsdrang getrieben, Rassen, Künstler, Werke durcheinander. Es fördert die Freizügigkeit und das Weltbürgertum der Musik. Das führt in neuer Zeit zu einem Betrieb, der auf deutschem Boden starke Reibungen und Entladungen hervorruft. In der Rast gedeiht Erregbarkeit, die den Fortschritt begünstigt, aber nicht Sammlung, die ihn auswertet. Und nun kommt die Politik und reißt durch den mörderischen Krieg eine Lücke.

Digitized by Google

Die Ereigniſſe überſtürzen ſich. Raſend vollzieht ſich vor unſeren Augen Geſchichte. Deutſchland verliert. Zuſammenbruch ohnegleichen. Revolution. Wirklich Revolution?

Eine Erſchütterung iſt jedenfalls auch für uns, die Künſtler, zu ſpüren. Urplötzlich enthüllen ſich nicht nur, ſelbſt für die bisher von den Ereigniſſen Unberührten, die Zuſammenhänge zwiſchen Kunſt und Weltwirtſchaft: etwas lange ſchon in hellſichtigen Geiſtern Gärendes drängt zur Tat. Die Kultur, Überkultur des Bürgertums wird als Erſtarrung empfunden. Eine neue Geſellſchaft wird vorgeahnt. Ein Strich wird unter die Vergangenheit gezogen.

Während noch die bürgerliche Kunſtverwertung im Betrieb in atemloſer Haſt vorwärtsſchreitet, wird das Dogma von der neuen Kunſt, die ſich längſt ſchon in einer durch die geiſtige Blockade genährten, ſchrankenloſen Einſeitigkeit entfaltet, mit ganz neuer Wucht herausgeſchrien. Künſtler und Proletarier im Bunde, Zertrümmerung aller durch bürgerliches Geſetz geſchaffenen Werte, damit Neues werde: dies die Loſung.

Verfinſterung. Aber wir wollen im Chaos Klarheit und Ziel ſuchen.

Digitized by Google

Artistentum

Die Revolution der Geister, die jetzt anzubrechen schien, war lange schon vorbereitet. Nur führte das außerordentliche Geschehen, das auf den geistigen Menschen verwirrend eindrang, den Ausbruch herbei. Die mystische Hoheit in jeder Form war beseitigt; die Republik erklärt. Das wirkte wie eine Aufforderung, alles, was man als Last und Hemmung empfand, mit einem Ruck abzuwerfen. Der geistige Mensch fühlte in sich die Verpflichtung, an die große französische Revolution anzuknüpfen. Wieder sollten die Worte „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" ihre Macht beweisen. Nur handelte es sich jetzt um die Erhebung des vierten Standes: Arbeiter gegen Kapitalist.

Der Künstler, von Natur unpolitisch, hatte während des Krieges schon seine Entwurzelung erfahren. Er, der sich eingebildet hatte, auf der Menschheit Höhen zu wandeln, war zur Nummer herabgesunken. So machte er auch mit, als der Wind nach anderer Richtung wehte. Er wollte Proletarier sein: Sozialist, Unabhängiger, Kommunist. Rußland übte auch auf ihn seine Suggestion aus. Es ist nicht schwer, die Kunst so umzudeuten, daß sie einem Schlagwort dient. Und da es unter den Künstlern immer nur wenige Eigene gibt, läßt sich ihr Herdentrieb wie der anderer Menschen auch ebenso für den mystischen Hoheitsbegriff wie für sein Gegenteil einfangen. Zuletzt entscheidet für die meisten doch ihr materielles Wohlergehen über ihre Zugehörigkeit zu einer Partei. Der Proletarier mag den Bourgeois beschimpfen: sein Wunsch ist, einer zu werden. Der Künstler als Gattungsbegriff mag den Bourgeois belächeln: auch er gehört der Bourgeoisie.

Der echte Künstler freilich, der etwas Dämonisches in sich fühlt, bekennt sich zum harmlosesten Anarchismus. Unbürgerlich in dem Triebe, sich selbst durchzusetzen, muß er aber doch erkennen, daß

Digitized by Google

sein Werk letzten Endes Bürgern zum Genuß werden soll. Er steht über der Gesellschaft und kann sie doch nicht verachten. Und ist auch irgendwie dem Volke verknüpft, das ihm Grundlagen und Bausteine liefert. Es kann ihm nicht gleichgültig sein, wie Volk und Gesellschaft sich gestalten. Er braucht ihr Echo, auch wenn er sich gegen sie wendet. Er verdorrt, wenn er ohne Mitklang bleibt. Gewiß: eine Schar von Anhängern, eine Clique kann ihn mit ihrer Ellbogenkraft so emporheben, daß er sichtbar wird. Aber sie werden ihn nicht gegen Volk und Gesellschaft dauernd behaupten und ausspielen können.

Darum eben kann eine äußere Revolution auch auf den Künstler nicht ohne Einfluß bleiben. Darum wird er, von Hause aus ohne Gemeingefühl, mindestens ohne jenes, das die Gesellschaft von ihm fordert, einen Nachklang der äußeren Erschütterung auch in sich selbst verspüren. Er wird sich fragen, ob die Fäden zwischen dem Volk und seiner Kunst nicht zerrissen sind; wird zu einer Durchprüfung seiner eigenen Dauerhaftigkeit veranlaßt sein.

Aber längst schon ist ihm die Kluft zwischen Höhen- und Volkskunst unserer Tage bewußt geworden. Die Höhenkunst kapselt sich ein; das Volk aber greift zum Kitsch. Nie war das Wort Kitsch verbreiteter als zu der Zeit, wo man die von ihm gekennzeichnete Sache inbrünstig liebte. Und geprägt war es von den Ästheten, die es dem Volk verächtlich zuschleuderten. Wer aber war an dieser Lage schuld? Jedenfalls doch beide.

* * *

Ein tiefes Unkünstlertum des Volkes ist nicht zu bestreiten. Man läßt ihm das Recht, das Handgreifliche und Anschauliche zu wollen. Aber dieses Recht wird, eben aus dem Beharrungstrieb, aus dem Hang zur Bequemlichkeit heraus, die im Durchschnittsmenschen liegen, schmählich mißbraucht. Das Volk, durch das moderne Leben, durch Technik, Mechanisierung des Betriebes und anderes mehr im Innersten verwandelt, hat längst aufgehört, eigentlich schöpferisch zu sein. Es kann kein Volkslied mehr aus sich heraus gebären. Wenn Marsch, Tanz, Volkslied Quellen der Musik waren, so ist heut etwa in der modernen Tanzoperette der

Digitized by Google

Rhythmus ins Allergewöhnlichste verzerrt und die Sentimentalität des Volksliedes falsche Rührseligkeit geworden. Der Film aber, an sich eine großartige Erfindung, bietet dem schönheitsdurstigen Auge alles: denn er enthebt den Zuschauer, dessen Neugier er durch die Sensation des Stoffes aufpeitscht, gewöhnlich jeder weiteren geistigen Tätigkeit.

Der Künstler, der schöpferische Mensch, hat sich von diesem Volk selbstverständlich abgewandt. Seine Aufgabe kann es nicht sein, ihm den Weg zu leichtem Genuß zu ebnen. Immer wird er, wenn er wahrhaft echt und charaktervoll ist, an einem bestimmten Punkte fühlen, daß ihre Wege sich scheiden. Aber er wird hoffen, daß ihm mit Hilfe der Besten im Volke auch einmal der Zugang zu den Sinnen und Herzen der Menge eröffnet wird; daß er volkstümlich wird. Der Künstler von heute kann diese Hoffnung, je lauter er sie bekennt, desto weniger wirklich nähren.

Denn die Zeit der Riesenverwertung der Kunst, wie sie sich für die Musik in dem ungeheuer verzweigten, schablonisierten Konzertbetrieb, für die Malerei aber im Kunsthandel und in einer Unzahl von Ausstellungen ausspricht, ist zugleich auch die des allgemeinsten Artistentums. Es tritt überall, in allen Künsten, auf; es zeigt sich in der Darstellung, und es wirkt hier notwendig auch auf das Schöpferische.

Artistentum bedeutet: Überfeinerung der Ausdrucksmittel auf Kosten des Auszudrückenden, gesteigertes Kunsthandwerk.

Beherrschend ist das Artistentum des Wortes. Nie hat es mehr Formgewandtheit, nie eine stärkere Rhetorik gegeben. Stil als Ausdruck erregter Sachlichkeit ist umgewandelt in „Erregtheit des Stils“ ohne sachlichen Grund. Dieser Mißbrauch des volkstümlichsten Ausdrucksmittels zur Hervorhebung der „Persönlichkeit“ ist von unberechenbarer Wirkung. Denn der Stil lenkt nicht nur vom Wesentlichen, vom Gedanklichen ab, das für sich allein nie ähnlich auffällig wirken könnte, sondern fälscht auch leicht mit seinem Flitter die Sache selbst. Da sich Kunst nie in gleichem Maße wie heute in Literatur umsetzt, begreift man, wohin die Kunst, wohin vor allem die im Grunde unaussprechbare Musik durch sie gelangen kann.

Digitized by Google

Wir bemerken weiter das Artistentum in der Darstellung der Kunstwerke selbst. Je mehr der Verwertungsprozeß in der Kunst um sich greift, desto mehr müßten sich natürlich gewisse Werke abnutzen. Das geschieht aber nicht. Denn ganz von selbst stellt sich ihnen gegenüber ein neuer Standpunkt ein: Der Dirigent, der Beethoven nach so häufigen Aufführungen nicht mehr wirklich erleben kann, sucht einen persönlichen Darstellungsstil, der die Musik im Tempo, in der Dynamik, im Bau wesentlich verändert; und das Publikum hat seine Freude daran, die Nüancen der Darstellung bei den verschiedenen Dirigenten festzustellen. So verschiebt sich allmählich das Bild des Werkes. Die Regie der Oper tut Ähnliches. Der Schaffende wird durch die Nachschaffenden verdrängt: eine Erscheinung, die, immer schon vorhanden, durch die geistige Blockade im Kriege und durch die Unterbindung der Freizügigkeit des Künstlers noch verstärkt auftritt.

Aber entscheidend und mit allem anderen notwendig zusammenhängend ist das Artistentum in der Entwicklung der Kunst selbst.

Durch die Programmusik war der Musik nichts mehr und nichts weniger verheißen als fortwährende Neugeburt der Form aus dem Inhalt. Aber war denn nicht diese Gattung Musik selbst aus dem Gefühl der Abnutzung der Elemente der Tonkunst und ihrer Gliederung innerhalb der Sonate hervorgegangen?

Diese Kunst erhoffte von den neuen Stoffen, die sie den Künsten, dem Leben, der Landschaft entnahm, nicht nur formbildende Kraft, sondern einen Ersatz für die Urelemente der Musik, die sie in ihrer Reinheit nicht mehr bieten konnte. Damit glaubte sie aber auch den Kreis der Musikgenießer erweitert zu haben, deren Verstand sie durch ein klares Programm lenkte und mit dem charakteristischen Motiv selbst in das Reich der Poesie führen wollte.

So hoch man nun auch die Programmusik von dem Standpunkt der Gegenwart aus einschätzen mag: ihre Hoffnung, die Seelen durch die Sinne zu erobern, wie es dem Musikdrama gegönnt war, hat sich nicht erfüllt. Diese neuromantische Musik erwies sich als nicht romantisch genug. Und das Schlagwort, mit dem behaftet sie in die Welt trat, hat ihre Wirksamkeit gemindert.

Digitized by Google

Die Verknüpfung von Musik und Raumgeschehen scheint der Ästhetik natürlich. Musikalische Vorstellungen sind an Raumvorstellungen gebunden. Melodie ist Bewegung. Der Akkord ist eine durch Intervallschichtung entstandene Masse von eigentümlicher Schwerkraft. Man begreift also, wie rasch die Musik dazu gelangen mußte, ein Geschehen in ihre Sprache zu übertragen; wie leicht sie versucht war, mit Klängen zu malen. So ist Meister Johann Sebastian Bach, dessen Werk von jeher die Vorstellung vollendeter Architektur wachrief, zugleich auch derjenige, der das Tonmalerische in seine Seelenmusik selbstverständlich einfließen ließ.

Auch Farbe und Klang sind nicht erst in der Romantik miteinander verknüpft. Der Haydn, der die „Jahreszeiten" schuf, hatte längst in seinem Orchester den Sinn für Klangfarbe schöpferisch ausgesprochen.

Und jede Verbindung mit dem Wort wurde der Musik natürlich zum Programm.

Aber erst der innerlich abgestuftere Mensch, dem solcher Fortschritt aus dem Verlust von Unschuld und Ursprünglichkeit erwächst, geht den Zusammenhängen zwischen Farbe und Klang spürsam nach. Reizsamkeit und Ästhetik, Nerventum und Intellektualismus vollbringen das Wunder schattierungsreicher Farbe in der Musik.

Man begreift: Farbe wird von selbst durch den Klangcharakter des Instruments. Wie sie sich durch das Orchester vertieft, verdichtet, verfeinert, ist schon gesagt. Die Oper ist zunächst und natürlich bewegende Kraft der Farbe, und ein C. M. v. Weber weiß sie zu nutzen. Aber wie unbeschreiblich rasch schreitet die Orchesterfarbe fort, nachdem die Nerven die Lockerung des Gefüges empfunden haben. Das Instrument als Individuum, etwa das Englischhorn Berlioz', ist bis in die jüngste Zeit fruchtbar geworden. Aber auch die Gruppe hört nicht auf, schöpferisch zu sein. Es ist wahr: ihre Verstärkung und ihre Vervielfachung wirkt beängstigend. Die vielfache Teilung der Streicher, die sich längst vom Quartett losgelöst haben, das Wachstum der Bläser und des Schlagzeugs, diese aufreizende Tätigkeit von Pauke, Trommel, Becken, Triangel, in die Harfen, Celesta, Klavier hineinspielen, scheint keine

Digitized by Google

Grenze zu kennen. Aber mit dem Donner der Instrumente ist zugleich ihre Fähigkeit gewachsen, auf den geringsten Nervenreiz zu antworten. Während dies geschieht, werden auch die Farbenvorstellungen beim Klang gewisser Instrumente eindeutiger: wie das Hoch und Niedrig der Lage sich mit Hell und Dunkel selbstverständlich verknüpft, so ruft etwa der Trompeten- oder Posaunenton alle Schattierungen vom Gelb bis zu jenem dunkeln Rot, das den erregten Nerven der Zeit entspricht, der Flöten- und Oboenton die Grün- bis Blauempfindung scheinbar wie selbstverständlich hervor.

Aber mit dem Klangcharakter der Instrumente wirkt auch der Charakter der Tonarten für die Farbe. Lange schon hat man die besondere Wirkung der Tonart für Farbe und Stimmung aufspüren wollen. Schubart, Mattheson, E. T. A. Hoffmann, dieser zumal, haben ihr halb spielerische, halb phantastische Erklärungen gewidmet. Aber nun arbeiten Bewußtsein und Wissen zusammen. Der Intellekt gibt sich Rechenschaft über die Bedeutung des Tonartlichen, trägt den Nerven, der Sinnlichkeit, der Phantasie das Ergebnis seiner Entdeckungen zu und sorgt so für das Einvernehmen zwischen Tonart und Situation. Es ist, als ob man die Bedeutung der Tonart um so schärfer nachprüfen wollte, je mehr sie in Gefahr ist, sich zu zersetzen. Das Bild der Kreuztonarten, das der B-Tonarten an sich, die erhöhende Kraft der einen, die erniedrigende der anderen weist jenen den Ausdruck freudiger, diesen den ernster Stimmungen zu. Man gibt sich nun mit dem gleichen Bewußtsein der Wirkung des 136taktigen Es-Dur des Rheingoldvorspiels hin, mit dem Richard Wagner sie anlegte und durchführte; fühlt die tonartliche Bedeutung des Feuerzaubers, des Walkürenritts, des Anfangs der Götterdämmerung und des Walhallmotivs. Freilich immer mit dem Gedanken, daß der Klangcharakter des Instruments, wie etwa hier der Tuben, im letzten Grunde entscheidender sei als das Des-Dur, in dem das Motiv auftritt.

Mehr und mehr aber fördert die Zersetzung der Tonart die Farbenwirkung. Die Verstärkung der Spannungen durch die Chromatik hat das Tonalitätsgefühl erschüttert. In der fort-

Digitized by Google

schreitenden Alteration, das heißt in der Durchsetzung der Akkorde mit leiterfremden Tönen, in dem immer längeren Hinausschieben der Lösung von Dissonanzen sehen die Nerven einen immer stärkeren, nicht mehr zu entbehrenden Reiz. Und das Orchester, das sich seiner blendenden, deckenden, verhüllenden Macht bewußt ist, mindert auch das Gefühl für die Logik der Modulation, der Fortbewegung des Harmonischen, die nun im Verein mit der die Härten mildernden Instrumentation einzig und allein der Farbe dient. Der Zauber des Orchesters scheint auch der Freiheit des Rhythmus günstig, den seine innere Gliederung von aller Verantwortung für die Gesamtstruktur zu entbinden scheint. Und sie beseitigt auch das Gefühl für den Wert des Melodischen. Eine Trivialität kann in der Programmusik durch den Willen gerechtfertigt sein, Triviales darzustellen; nur die Art, wie sie eingeführt und beleuchtet wird, entscheidet.

Es handelt sich hier nicht um einzelne Persönlichkeiten oder einzelne Werke. Nur die allgemeine Richtung soll gezeigt werden.

* * *

Das Ergebnis dieser Entwicklung ist: das Programm hat eine neue Ästhetik ins Leben gerufen. Es konnte nicht anders sein. Denn mit dem stärkeren Hervortreten des Verstandes in der Konzeption und in der Gestaltung eines Werkes war das Wort zur Stütze der Musik erklärt. Das Wort hat fortzeugende Kraft. Die Literatur verbreitet sich über die Tonkunst und dringt in sie ein.

Der Schritt der Musik selbst hatte zum Artistentum geführt. Denn bei der immer zunehmenden Schwäche des Instinkts, der in den Grundelementen wirkt, mußten notwendig die Ausdrucksmittel den Gehalt überwuchern. Um der Farbe willen, die leuchtender, bezaubernder, stimmungfördernder geworden war, hatte auch die Form fast überall gelitten. Sie hatte sich aus dem Geiste des Stoffes immer wieder erneuern sollen. Aber die Stoffe, die Musik forderten, waren weniger zahlreich, als man angenommen hatte. Ihre formbildende Kraft hatte sich nicht bewährt. Die Programmmusik war ein blendendes Zwischenspiel der Musik: von abschließender Bedeutung immer nur dann, wenn sie nicht schildernd, dar-

Digitized by Google

stellend blieb, sondern die selbstverständliche Folgerung zog, einen Eindruck phantasievoll auszumünzen. Stark auch in allem Episodischen. Sie hatte in ihrem ferneren Verlauf die instrumentale Richtung der neueren Tonkunst bekräftigt. Aber indem sie die Klarheit der Sonate mied und das Orchester zur Verunklärung heranzog, ist sie zu impressionistischen Wirkungen gelangt: zu einem deutschen Impressionismus der Formlosigkeit, dem die Formvollendung des französischen in einem bestimmten Augenblick begegnete.

Vom Volk hatte sich diese Art Musik entfernt. Eine Mehrheit wünscht beim Hören eines sinfonischen Werkes von der Wirklichkeit hinweggeführt zu werden. Es will noch immer Romantik als Flucht vor den Dingen des Lebens. Es sehnt sich nach dem Unerklärbaren, nach dem Irrationalen. Farbe und Stimmung sind zwar auch über das Volk mächtig, können ihm aber nicht die Lyrik des Adagio ersetzen. Es faßt Musik reinmusikalisch, ohne Beziehung zu den Künsten auf. Sie ist ihm Ausdruck eines unnennbaren Gefühls. Und es dankt einer festgefügten Form, daß sie ihm in deutlich erkennbarem Umriß und in logisch entwickelten Einzelheiten alles Liebe und Schöne mehr als einmal sagt. Dies eben verdoppelt ihm die Wirkung.

Man rühmt Richard Wagner nach, daß er die Musik, mit der er sich an ein viel breiteres Publikum wandte als seine Vorgänger, damit auch über alles Zünftige erhöht, von dem Urteil der Zunft befreit habe. Es ist richtig, daß er mit dem, was sich zunächst als höchster Dilettantismus darstellte, die Tonkunst zu einem wesentlichen Bestandteil der Kultur gemacht hat. Aber es ist ebenso richtig, daß er durch sein überwältigendes Beispiel auch das erklärende Wort gleichzeitig auf den Thron gesetzt hat. Er selbst hat es in einem Umfang ohnegleichen gebraucht. Das entsprach seiner umfassenden Natur. Aber es wurde Mißbrauch schon durch ihn. Und alle Intellektuellen, Dichter und Schriftsteller, fühlten nun Anreiz und Verpflichtung, den Musikschaffenden als getreue Erklärer, als begeisterte Hymnendichter zu begleiten, angeblich, um ihn vor der Zunft zu schützen, um ihm das Schicksal des Verkanntwerdens zu ersparen. Richard Strauß und Gustav Mahler sind längst von

Digitized by Google

einer Schar Schwärmender umgeben. Ein Hermann Bahr ist unweigerlicher Lobredner alles Neuen. In Frankreich natürlich, wo das Wort von Natur noch leichter fließt, genießt ein Claude Debussy diese Gunst des Schrifttums. Aber dieses Bemühen gilt nicht nur dem Großen, sondern auch dem Kleineren. Was sich nicht von selbst aufzwingt, soll aufgeredet werden. Der Schutzwall gegen die Verkennung wirkt: es gibt keine verkannten Genies mehr, aber manches gemachte.

Doch dies alles beweist zugleich ein immer stärkeres Anwachsen der an der Musik Teilnehmenden. Sie ist als allerhöchste Kunst auf den Thron gesetzt. Je tiefer der Eindruck des Musikdramas, das die Künste in seinen Dienst zwang, desto inbrünstiger wallfahrteten die Dichter, die Philosophen und die Maler zur hehren Göttin Tonkunst. Nein: sie waren selbst musikalischer geworden. Mystisches klang im Norden auf. Es ist stark und treibend auch in Deutschland.

* * *

All dies bedeutete zugleich stärkste Scheidung des Künstlerischen vom Musikantischen. Denn was die Geister anzog, war Farbe und Stimmung der Musik. Berauschend war der Duft, der von ihr ausging. Das sogenannte absolute Tonbewußtsein und der Farbensinn sind zweierlei, sie können sich völlig widersprechen. Der Wert des Tones sinkt, der Reiz der Impression steigt. Wirklich hat ja auch das Ohr schon durch die fortschreitende Alteration der Akkorde gelitten. Aber sie wie die rhythmische Entbundenheit entsprechen dem feingegliederten, von vielen Strömungen durchkreuzten, an Zwischentönen reichen, doch in Kraft und Willen gebrochenen Wesen künstlerischer Menschen.

Gleichzeitig aber verführen Klang und Farbe, so lockend und so wirkungsvoll geworden, die Unechten zur Pose. Das Artistentum des Wortes, ob im Dichter oder im Erklärer, wird spürbar.

Denn es ist dies eben das Charakteristische aller reizsamen Kunst: wie sie aus einer durchbrochenen Menschlichkeit ihren Reichtum an sinnlich erregenden Farben schöpft, so wirkt sie doch wiederum auf diese Menschlichkeit zersetzend zurück. Die ungehemmte

Digitized by Google

Selbstaussprache führt zur Selbstsucht, die Selbstsucht aber drängt zur Aussprache ohne ein tieferes Selbst.

Das ist der Augenblick, da Malerei und Musik sich inbrünstig umarmen. Die Farbe und die Formschwäche der Musik, ihr Artistisches, das wiederum eine Hinneigung zum Impressionistischen zeigt, ziehen den Maler an.

Sofort zieht auch die Ästhetik Parallelen zwischen den beiden Künsten. Man entdeckt, an der Hand der fortschreitenden Kunstwissenschaft, den Gleichklang zwischen der Tektonik der Sonate und der umrißstarken Malerei und sieht ihren Zerfall zugunsten einer neuen Form der Kunst. Aber wie ist diese Form zu erreichen?

Es wird zunächst für die Malerei auf das französische Beispiel gewiesen. Dem Deutschen, der aus inneren Gesichten schafft, wird der Instinkt für die Form bestritten. Der Pariser Impressionismus hat nun Art und Richtung auch der deutschen Malerei zu bestimmen.

Es ist hier nicht der Ort, zu zeigen, wie dieses Schlagwort auf deutsche Begabungen, mit Ausnahme weniger selbstsicherer, Fremdes in Eigenes umprägender Meister, zwar befruchtend, aber auch verwirrend wirkte. Darum nur geht es, die Wurzeln des Experiments aufzuspüren, das nun in beiden Künsten auftrat.

Denn da dem malerischen Impressionismus in Frankreich ein musikalischer im Zeichen Debussys folgte, mußte das Artistische auch auf die Musik übergreifen, die nun vergebens sich abmüht, die Atelierkunst zu meistern. Man spielt mit Farben, ohne irgendwelchen seelischen Grund, ja, ohne die Grundlage einer Technik. Denn die der alten Kunst, auf polyphonem Satz bauend, wird verworfen, die der neuen ist noch nicht gefunden. Eine Homophonie von starkem Farbenreiz, Zeugnis gesteigerter Reizsamkeit, bleibt ziellos. Und man muß gestehen, daß das Ausland, in dem sich eine musikalische Entente immer stärker ausprägt, mit weit mehr Form artistisch ist.

Immerhin: das Experiment ist siegreich. Begabungen verzetteln sich, Höhen- und Volkskunst sind durch eine Welt getrennt. Abseits von der Öffentlichkeit, im engen Bezirk eines unverstandenen, sich abgrenzenden Künstler- und Literatentums vollzieht sich

Digitized by Google

das, was man künstlerischen Fortschritt nennt. Daneben blüht, als Gegensatz, akademische Spießbürgerei, die, selbstverständlich und leider, ihr Publikum findet.

Die Herrschaft der Schlagworte hat begonnen. Programm, Richtung, Partei entscheiden. Man redet, redet; schreibt, schreibt. Soll die Musik hinter der Malerei herlaufen, Richtung bekennen? In jeder großen Kunst ist eine Vielheit von Richtungen, die sich organisch verbinden. Die Zeit der Rastlosigkeit ist, scheint es, der großen Kunst nicht günstig. So fange man doch ihr Tempo in einem Experiment auf, das ein Ziel hat.

Doch welches Ziel? Überall schreckt Abstumpfung, Abnutzung. Überall grinst Trivialität.

Die neue Kunstästhetik hat rückblickend vor alle Kunst die Weltanschauung gesetzt und aus ihr den Ausdruckswillen abgeleitet.

Schwer legen sich solche Gedanken auf das Hirn und lähmen die schöpferische Einfalt. Sie ist heute doppelt und dreifach schwer, denn die Kunst unserer Tage ist durch den Alpdruck der Vergangenheit belastet.

Weltanschauung und Ausdruckswille aber, die eine große Kunst schaffen, werden erst geboren.

Furcht vor der Trivialität ist Zeichen künstlerischen Gewissens. Dieses sträubt sich gegen den Kitsch in jeder Form. Als Kitsch aber gilt nicht nur alles Glatte ohne seelischen Grund, sondern, für die Malerei, die Natur; und für die Musik alles, was an Melodik erinnert. Weltanschauung und Ausdruckswille treten in Frühgeburten ans Licht. Die Furcht vor der Trivialität macht ihr Tempo immer hastiger. Der Ausdruckswille, um Inhalt und Form bemüht, biegt in Seitenwege.

Das chronische Experiment ist das Kind dieser Not. Wir müssen es da, wo es aus einem Bekennerwillen, aus einem Bruchteil Phantasie, aus Könnerhänden kommt, als voll berechtigt, als unentbehrlich anerkennen und willkommen heißen. Und daran denken, daß Bewegung zwar mit Fortschritt nicht zu verwechseln, aber das einzig Natürliche in der Kunst wie im Leben ist.

Auflehnung gegen die Trivialität schuf kurz nach dem Beginn des Jahrhunderts in Italien und Frankreich den Futurismus.

Digitized by Google

Sein treibender Gedanke war: Überwindung des Gegenständlichen, Überwindung auch des Impressionismus.

Der Futurismus wurde umgekehrtes Artistentum, immer bereit sich umzuschalten.

Aber was er predigte, übertrug sich sogleich auf die Musik. In ihrem Wesen liegt ja die Überwindung des Gegenständlichen. Aber nun sollte auch hier aus der Umkehrung alles Gewöhnlichen Form entstehen. Dies führte zu ziellosen Experimenten.

Es kam als neues Schlagwort „Expressionismus" auf. Was die Erfindung eines Kunsthändlers sein konnte, hatte doch in Deutschland tieferen Sinn. Denn der Expressionismus wandte sich gegen die Verantwortungslosigkeit des Impressionismus, der mit unendlich verfeinertem Handwerk das Zufällige festhielt. Er wollte ein Ewiges, ein Bleibendes geben. Nicht das Ich sollte in die Dinge projiziert, sondern, was hinter den Dingen liegt, unmißverständlich, mit verkürztem Ausdruck festgebannt werden. Eine neue schöpferische Einfalt, eine neue Primitivität war Vorbedingung hierfür. Daneben lief auch die Sehnsucht nach einer absoluten, musikalischen, in Tonfarben komponierenden, ewig schwebenden Malerei.

Man sieht: Programme und Gedankenarbeit, auf Grund eines deutlich erkennbaren Willens zu einem Neuen, Guten, Besonderen. Aber dieses Vielerlei eines Schlagworts verwirklicht sich mit natürlichen Mitteln nicht sogleich.

Die Naivität, die Primitivität wird auf Umwegen gesucht. Es ergibt sich trotzdem einiges Fruchtbare, weil durch allen krampfhaften Ausdruckswillen und durch alle Gebundenheit der Marschroute bei wenigen Natur und Echtheit hindurchschimmert. Aber das neue Schlagwort verschuldet auch eine neue Schablone. Es deckt auch Unechte und Unbegabte.

Denn auch hier erscheint in der Form der Gruppenbildung die deutsche Vereinsmeierei. Die Gruppe trägt militärischen Charakter. Eine Diktatur der Minderheit ist errichtet. Die Ekstase, die allein das Außergewöhnliche rechtfertigt, ist durch Pose und Herdentrieb gefälscht.

Eines jener Schlagworte, die in der Revolution Scheidemünze wurden, ist in die Kunst übertragen. Diese neue Kunst

Digitized by Google

als Massenveranstaltung, Übertreibung eines fruchtbaren Gedankens, hatte ja auch in der Tat den Ehrgeiz, dem Proletarier zu gefallen. Sie wollte die Tradition als bürgerliches Gesetz ebenso über den Haufen rennen, wie der Kommunismus die Vernichtung des Bürgertums voraussetzte.

In der Tat aber hatte sich der fruchtbare Gedanke der neuen Kunst ohne diese Revolution, die von Rußland kam und Weltrevolution werden sollte, aus der Entwicklung selbst ergeben. Nur führte die geistige Blockade in Deutschland eine Art Inzucht herbei. Kaum sind die Schranken zwischen den Völkern gefallen, zeigt sich die Gemeinsamkeit künstlerischen Wollens in der ganzen Welt dem Blick. Nur die Formen seiner Äußerung sind verschieden.

Nochmals: die Trivialität, die Schablone, die Tradition wird bekämpft. Und man sucht sich vom Artistentum zu befreien. Dieser Weg der Malerei ist hier ganz allgemein nachgezeichnet, weil ihre Schlagworte unweigerlich auf die Musik wirken. Und auch darum, weil Maler, etwa Kandinsky, der Musik in früher nie erlebter Art huldigten. Viele dieser Maler, verhinderte Musiker, sind in der Überwindung des Gegenständlichen bis ins Kunstgewerbe gelangt. Die Idee, Musik in den Raum zu projizieren, Zeitkunst räumlich darzustellen, spukt in den Köpfen. Selbst im gemalten Film will die Bewegung der Musik sich aussprechen.

Aber es tut not, neben den naturgegebenen Zusammenhängen der beiden Künste auch ihre Scheidungen zu betonen.

Die Grenzen zwischen Musik und Malerei sind durch die Verschiedenheit ihres Materials gezogen.

Die Tonkunst, um die allein es uns hier zu tun ist, kann in der Tat den in so rascher Folge geprägten Schlagworten nicht folgen, weil ihr Material ihre Formprobleme wesentlich anders gestaltet. In der Tat leben noch alle Richtungen, wenn man sie so nennen will, in der Musik friedlich nebeneinander: die Sonate und die Sinfonie leben. In der Einsätzigkeit, in der Mehrsätzigkeit. Das Principe cyclique, das eine organische Entwicklung des Motivs verlangt, hat ihr sogar einen starken Halt gegeben, doch ohne die Kennzeichen des Niederganges der Form zu beseitigen. Es lebt auch die Programmusik. Auch hier freilich ist längst eine Abstumpfung gegen

Digitized by Google

gehäufte Reize der Instrumentation aufgetreten. Und es lebt auch der Impressionismus.

Nirgends wie in der Musik sorgt ein genießendes Bürgertum für die Erhaltung der Werke verschiedener Typen, die Besitz seines Gefühls geworden sind. Und nirgends wie in der Musik, die sich in langsamem Schritt zur Form entwickelt, vermischen sich die wesentlichen Bestandteile der verschiedenen Formtypen zu sehr, als daß eine völlig eindeutige Ablösung des einen vom anderen möglich wäre. Dem Schaffenden freilich und dem im Geiste Mitschaffenden, dem Sicheinfühlenden, scheint eine Erneuerung der Tonkunst notwendig. Das zielvolle Experiment ist ein unvermeidbarer Weg dazu. Das Wort: Los vom Artistentum! Man diene nur dem Ausdruck! kann Wegweiser zum Ziel sein. Aber auch die Erwägung darf nicht fehlen: daß kein völliger Umsturz der Kunst möglich ist, daß es eine Brücke zur Vergangenheit geben muß.

Der Malerei ist es nicht gelungen, das Artistische selbst im Expressionismus zu überwinden.

Dem Musiker ist es noch weniger gelungen.

Auch das Artistentum des Wortes besteht noch, doch nicht minder der Trieb zu gedrängter Kürze. Das Feuilleton ist dem Essay gewichen.

Artistentum ist, wenn wir von höherer Warte zurückschauen, notwendiger Durchgang, selbstverständliche Stütze des zielvollen Experiments.

In der Musik, die nach Verkürzung des Ausdrucks strebt, häufen sich die Probleme.

Das Gefühl für die Dissonanz ist abgeschwächt, ihre Lösung wird nicht mehr ersehnt. Die Sequenz wird als lästiger Umweg empfunden. Die Freiheit des Rhythmus ist bis zu völliger Taktfreiheit gediehen. Man verwechsle sie nicht mit jener rhythmischen Ungebundenheit, die in der Kindheit der Musik, vor der Einführung des Taktstrichs, bestand. Heut geht das Verschwinden des Taktstrichs aus rhythmischer Abnützung hervor.

Ein letzter Schritt wird gewagt: der Schritt zum Atonalen. Das Zentrum der Tonalität wird aufgehoben.

Digitized by Google

Es scheint Chaos; aber es ist fruchtbares Chaos. Wir verzweifeln nicht, selbst wenn der Schritt zum Atonalen völliger Umsturz scheint.

In das Chaos ruft die Menschenstimme: Ihr habt mich vergessen.

Gewiß ist, daß die Instrumentalmusik alle ihre Abenteuer der Chromatik, der Alteration, des Artistentums gegen die menschliche Stimme erlebt hat; daß diese durch unendliche Melodie, Sprachgesang aus ihrem Bezirk verdrängt worden ist; und daß der Verbrauch des Materials am schwersten die Menschenstimme trifft, die in ihrer natürlichen Vollkraft und Reichweite lebt. Sie darf darauf hinweisen, daß Chorwerke, die das Orchester neben die Stimme stellen, ihre reibungslose Vereinigung zwingend machen; daß die Oper noch immer aus dem Reiz der Menschenstimme ihre ganze Wirkungskraft schöpft; daß das kleine Lied, dieses deutsche Sonderwesen, auch leben möchte.

Soll höchste Reizsamkeit der singenden Stimme den Tod bringen, indem sie ihr das süße Gift einer unerfüllten Sehnsucht einträufelt?

Sehen wir doch einmal zu, was das Volk von sich aus tut, um die Brücke von der Instrumentalmusik zur Vokalmusik zu bauen Eine Erziehung des ganzen Volkes zur Kunst gibt es nicht. Ist nur ein Funke da, kann er zur Flamme werden. Erziehung allein schafft Mittelmäßiges. Ohnehin droht in der Weltkrise die Nivellierung ganzer Gattungen, wie etwa der Oper. Das Ordentliche gefährdet das Außerordentliche.

Aber die Flamme kann im Volk auflodern und von Führern geschürt werden. Während das an instrumentaler Überernährung leidende Orchester von der Wirtschaftskrise in seinem Bestande bedroht wird, wächst in den Volks-, in den Arbeiterchören neue Gemeinschaftsmusik heran. Solcher Chorgesang geht aus Lust und Begeisterung hervor, wird zum Fest und ist dem „Konzert", das als alltägliche Einrichtung nichts Festliches, sondern etwas Künstliches hat, entgegengesetzt. Der neue Chorgesang ist aus neuem Geist geboren und muß in ihm schöpferisch werden.

Man kann den Massenübertritt zur Kunst nicht erzwingen. Denn im Kitsch ist die große Masse einig. Sie braucht starke Persönlichkeiten als Führer.

Digitized by Google

Aber die bürgerliche Musikkultur, die soviel Wissen um die Kunst heraufgeführt hat, hat auch die Quellen schöpferischen Musikhörens verstopft. Mit Wort, Schrift und Konzertüberfluß wendet sie sich gegen die natürlichen schaffenden Kräfte. Partiturenlesen, nie so verbreitet wie heute, geht gegen das Dionysische, gegen Musik als Erlebnis.

So mögen Höhen- und Volkskunst noch einmal einander nähertreten.

Die Krise ist da. Doch der Möglichkeiten sind viele.

Aber es ist Zeit, den hervorragenden Erscheinungen gegenüberzutreten. So soll von anderer Warte aus das verschiedene Wollen der Gegenwart beleuchtet werden.

Digitized by Google

Zweiter Teil

Die Schaffenden und ihr Werk

Digitized by Google

Der Wagnerianer

Man hat eine ansehnliche Zeit deutschen Musikschaffens zu streichen, um zu Werken von eigenschöpferischer Bedeutung zu gelangen.

Niemals hat ein Epigonentum an ähnlicher Schwäche gelitten wie das Wagnerepigonentum.

Das liegt an der unvergleichlich auffaugenden Kraft dieser egozentrischen Erscheinung Wagner. Sie stellt eine bisher nie dagewesene Mischung von Kräften dar. Sie faßt alle höheren und niederen Instinkte der Zeit in einem Kunstwerk zusammen, das trotz seinem hohen Fluge im höchsten und großartigsten Sinne bürgerlich zu nennen ist. Dieses Werk ergreift alle Klassen des Bürgertums: die Intellektuellen durch die geistigen Werte, die es in sich verarbeitet, die Romantischen durch den Klang, den es bedachtsam ausspinnt, die Instinktmenschen durch die mit Bewußtsein über diese Musik ausgebreitete Erotik. Und es gewinnt endlich auch, von den klar gezeichneten „Meistersingern" ab, die zünftigen Musiker.

Entscheidend bleibt die Wirkung auf die Sinne. Doch es war die besondere Kunst Richard Wagners, das Werk, das gewiß ursprünglich aus einem tiefen Ethos fließt, dieses aber mit einem tief Irdischen mischt, mit einem Heiligenschein zu umkleiden. Und es war Pflicht des Wagnerianers, ihn zu erhalten. Die Betonung seiner sinnlichen Wirkung wurde als Kränkung des Werkes empfunden. Immer wieder wurde auf den dichterischen Geist hingewiesen, der allein das Ungeheure geschaffen habe, auf den urdeutschen Geist, der es durchströme.

Man kennt die Kulturquellen des Wagnerschen Werkes. Man wei auch, daß begründete Zweifel an der Rassereinheit des Meisters laut wurden. Gerade das Reizsame, das Vielfarbige, das Nervöse des Musikdramas wollte sie bestätigen.

Digitized by Google

Die Regie der Leistung ist so erstaunlich, daß man in Gefahr ist, den Wert der Leistung herabzusetzen. Denn gewiß ist, daß bei nunmehr vergrößerter Distanz zu Richard Wagner die Einwände gegen ihn, die Auflehnung gegen ihn sich offen zeigen.

Dies aber ist natürlich. Denn eine Kunst, die so viele Geisteskräfte und zugleich das Triebleben für sich in Bewegung gesetzt, die sich zur Tyrannin des Lebens gemacht, mit unerhörtem Fanatismus nichts neben sich geduldet hatte, mußte am Ende das Gefühl der Übersättigung zurücklassen. Auf unerhörte Nervenanspannung mußte die Abspannung folgen. Doch spricht es für den Wert des Werkes, daß es in sehr wesentlichen Teilen auch dem veränderten Geisteszustand gegenüber noch standhält.

Die besonderen Wirkungskräfte des Werkes und die besondere Regie, mit der es sich behauptete, haben in der Tat nicht nur Deutschland, sondern auch das Ausland Richard Wagner hörig gemacht. Er hat die Sehnsucht der Bourgeoisie aller Länder erfüllt. Ihre Sinne haben sich ihm ergeben.

Aber die Regie: das war Bayreuth. Staat im Staate. Imperialismus der Oper. Das entschied die Wirkung. Es vollendete die Tyrannei des Kunstwerks über den Menschen. Es schuf einen eigenen Dunstkreis, band Menschen aller Stämme und Völker aneinander, gab Assoziationen, die ihren Zauber wirkten und zum Gelöbnis der Treue verpflichteten. Wie wenige entwanden sich diesem zwingenden Kunstgebot!

Wie aber, wenn Bayreuth nicht wiedererstehe! Es kann, nach dem deutschen Zusammenbruch, wohl als Festspieltheater, doch im alten Geist nicht mehr wiedererstehen. Das aber bedeutet: verschärfte Kritik gegenüber einem Werk, das nun für sich selbst, ohne die erhöhenden, betäubenden, verwirrenden Kräfte der Regie, sich immer von neuem zu beweisen hat.

Bayreuth ist Symbol eines Theaters geworden, das den Ausdruck deutsch-bürgerlichen Gemeingefühls durch die Macht der Persönlichkeiten bis zum höchsten Maße steigert. Es genügt nicht nur Ensemblewirkung, wie etwa in Mozarts „Figaros Hochzeit". Das Musikdrama fordert den vollen und höchsten Einsatz der Persönlichkeit in seinem Dienst. Nur aus einem über alles Maß gestei-

Digitized by Google

gerten Gemeingefühl des dramatischen Sängers ergibt sich die Einmaligkeit des Eindrucks.

Dies also der Gipfelpunkt des bürgerlichen Theaters. Das Ziel höchster Ensemblewirkung wird vor der nach Bayreuth pilgernden Menschheit in einigen Fällen erreicht. Eine Tradition wird geschaffen. Der auf das Startum gestellten romanischen Oper tritt das Musikdrama mit seinem bürgerlichen Ethos gegenüber. Noch immer wirkt der Zauber Bayreuths. Denn noch immer verkörpern, versinnbildlichen Persönlichkeiten, auch im Ausland, das Sänger nach Bayreuth schickte, die Idee des Werkes mit höchst gesteigertem Gemeingefühl und mit gewaltiger Eindruckskraft. Neben Wagnerdirigenten wie Levi, Richter, Mottl tritt ein Toscanini.

Doch je mehr das Wagnerwerk den Bühnen gehört, je mehr es sich dem Spielplan einordnet oder überordnet, desto mehr muß notwendig auch seine Darstellung ein mittleres, bürgerliches Niveau zeigen. Es hat seine Tradition, es hat sein gebundenes Pathos und seine vorgezeichnete Geste. Hier öffnet sich auch mittleren Begabungen ein Weg zur Bühne. Erlernbar scheint alles. Das Blut entscheidet nicht mehr. Das Werk soll für den Darsteller, nicht dieser für das Werk zeugen. Auch der mittlere Dirigent wird durch das Werk, durch sein Pathos, durch die Geste des Orchesters getragen.

In solchem Zustand dem Spielplan eingereiht und den leichter gefügten Werken romanischen Charakters gegenübertretend, enthüllt das Musikdrama seine Schwäche. Man fragt sich, welche Zaubermächte denn diese philosophisch, philologisch, psychologisch durchwirkte nordische Mythologie so tyrannisch haben werden lassen. Man findet die Unnatur seiner Alliterationen, die Weitschweifigkeit der Rede unerträglich. Und fühlt doch wiederum, inmitten aller seelisch bedeutungsvollen Leitmotivik, die Zauberkraft des sinnlich gerichteten Orchesters und das Hinreißende seiner erotisierten Lyrik. Aber auch diese, und gerade sie, will allzu handgreiflich, allzusehr sich selbstentblößend scheinen; das Fehlen des Außerordentlichen in der Darstellung, der Mangel an „Stimmung" hat die Absicht des Werkes vereitelt. Die Alltagsbeleuchtung hat seine brüchigen Punkte enthüllt. Aber sie ist wichtiger, als man gemeinhin glaubt:

Digitized by Google

dies ist der bürgerliche Stil, der sich durchsetzt. Er trägt den Zwiespalt in die Geister. Des Wagnerwerkes Erhabenheit ist gemindert.

Aber es ist nicht entthront.

Freilich wird ihm noch dies gefährlich: der Naturalismus des Schauspiels, der in die Zeit der größten Erfolge des Wagnertums fällt. So getrennt auch die Welten der Oper und des anderen Theaters durch den Geist der zauberkräftigen Musik sein mögen: es kann nicht ausbleiben, daß das Theater Ibsens und Gerhart Hauptmanns ein Licht auf das Musikdrama wirft. Und die Regie, die Shakespeare belebt, will auch vor dem hochpathetischen Musikdrama nicht haltmachen. Die beispielgebende Darstellungskraft der Stanislawskitruppe muß irgendwie auch für die Oper Geltung gewinnen. Man will auch hier ein Stück Natürlichkeit. Von Italien her kommt die Mischkunst des Verismo, der dieses Ideal in seiner Weise zu verwirklichen strebt.

Die Opernregie, ein Stiefkind des Schauspiels, meist übrigens eine Mißgeburt halber, schiffbrüchiger Existenzen, wird mächtig. Sie wagt sich auch an das Musikdrama mit der Forderung der Menschlichkeit und Natürlichkeit heran. Bayreuth verficht noch immer seine außerhalb des landläufigen Theaters stehende Festspieltradition. Aber die Regie, die an den deutschen Bühnen in das Pathos Wagners Bresche zu schlagen sucht, muß notwendig scheitern. Die Brüchigkeit des musikdramatischen Baues ist jedenfalls durch sie beleuchtet.

Erschüttert ist der Glaube an den „Ring" und an seine Dauerhaftigkeit. Zu sehr widersprechen Stoff und Stoffbehandlung der Sehnsucht einer neuen Zeit. Ist ein Heiligtum zerstört? Nicht allzufern ist die Zukunft, in der Teile des „Ring" endgültig fallen werden; oder jene Musik, die stärker ist als alle Theorie, wiederum dem Konzertsaal gehören wird. Doch anders als in der Frühzeit des Musikdramas. Schon heute ist ein starkes Nachlassen der Anziehungskraft der Tetralogie selbst bei dem großen Publikum zu spüren trotz der langen Zurückdämmung seiner Neugier, die für Jahrzehnte Richard Wagner aus dem Spielplan herausgehoben hat.

Unzerstörbar, ein Heiligtum ist noch der „Tristan". Nicht so, nicht in allen Teilen die „Meistersinger". Die polyphone Herrlich-

Digitized by Google

keit dieser Partitur, ein schwerblütiger, doch eigentümlicher Humor, und die Liebe des Bürgertums haben sie so hoch erhoben, daß sie unantastbar scheinen. Ein Wunderbares ist von ihnen auf alle Geister der Zeit ausgestrahlt. Aber die „Meistersinger" haben zum ersten Male die Alltagsrede in großem Stil unter Musik gesetzt. Das war für die künftige Oper folgenschwer. Und nicht nur für sie. Auch in den „Meistersingern" braucht nicht jeder Takt als heilig zu gelten. Das Gefüge des unvergleichlichen Werkes wird darum nicht angetastet.

Einhelligkeit herrscht über den „Tristan". Hier stockt auch der Pessimismus Oswald Spenglers. Hier decken sich historische Bedeutung und Gegenwartswert. Die Aussprache ekstatischer Erotik, ein Grenzfall des Menschlichen, ist nirgendwo sonst zu finden. Die Einstellung auf das Festliche ist von selbst gegeben. Seine aufwühlende Kraft teilt sich unmittelbar allen am Werk Teilnehmenden mit. Der Darsteller, von dem unerhörten musikalischen Ausdruck des Menschlichen ergriffen, erhebt sich von selbst über Mittelhöhe. Alles Zwiespältige des Textes, Dichtung und Auseinandersetzung bis zur Haarspalterei, verflüchtigt sich. Sie ist nichts als Anhaltspunkt. Aber dann, wenn wir zum „Tristan" zurückkehren, ertönt nur Musik. Und immer wieder kehren wir zu ihm zurück. Immer wieder erneut sich das Wunder. Es ist, als ob die Welt den Atem anhielte. Sie wandelt sich, aber dieses Eine bleibt. Dem „Tristan" gehört die Liebe der Alten wie der Jungen, der Unmusiker wie der Musiker. Die Jungen freilich, nicht nur in ihrem Triebleben berührt, fühlen, wie alles oder fast alles, was nachher kam, hier gärt. Sie fühlen auch besonders dies: die Einzigkeit einer Lyrik, die, Nachklang der Romantik, doch mitten in eine Zeit der Technik und der Industrie hineinragt. Und wenn eine Helene Wildbrunn als Isolde das letzte Bekenntnis ihrer Liebe halblaut ausatmet, dann fällt der Vorhang über ein lange noch unberührbares Geschehen.

Es versinkt der „Parsifal". Für ihn scheint es Verhängnis, daß Bayreuth sein Sonderrecht an ihm verloren hat. Wenn nun aber auch Bayreuth versinkt! Die Schwächen des „Parsifal", der müde über öde Strecken Gurnemanzscher Rede hinschleicht und sich zu den bekannten Höhepunkten erhebt, sind in der seelischen Halb-

Digitized by Google

heit begründet, aus der er geboren wurde: aus dem Zwiespalt von Echtheit und Theater, von Weltbejahung und Weltverneinung, von Schopenhauerianismus und einem Nichtverzichtenwollen, verbunden mit einem Nichterfüllenkönnen. Für den „Parsifal" war das Dasein im Konzert günstiger.

Aber nicht um die Werke geht es, unter denen „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" noch im Spielplan leben: es handelt sich um das Ungeheure an Wirkung, das von dem Phänomen Wagner ausstrahlt.

Der als Revolutionär, auch als politischer, begann, ist die Beseligung des Bürgertums geworden. Und nun, in der Weltkrise, eröffnet sich auch durch ihn der tiefe Einblick in die Kunstkrise.

Die Oper ist nicht tot, aber die schöpferischen Kräfte sind für diese Kunstgattung geschwächt. Zu gleicher Zeit drückt die Erschütterung der Weltwirtschaft, die Verschiebung der gesellschaftlichen Verhältnisse auf das Leben der Oper, die mehr als jeder andere Zweig der Kunst von den wirtschaftlichen Verhältnissen abhängt. Diese Mischkunst, die mit einer Vereinigung scheinbar unvereinbarer Dinge die stärkste sinnliche Wirkung erreichen will, scheint auf die Aristokratie oder die Plutokratie als Rückhalt angewiesen zu sein. Aus dem Willen zur Wiederbelebung des klassischen Dramas geboren, wird sie ein Mittel der Repräsentation für die Fürsten und bleibt es, mit besonderem Glanz der Mittel ausgestattet, bis in die jüngste Gegenwart hinein. Das Wagnersche Musikdrama sucht das scheinbar Sinnlose sinnvoll zu machen. Aber es rückt zugleich mit dem Willen, Persönlichkeit und Ensemble bis zum höchsten Maße zu steigern, auch das Krisenhafte der Oper ins Licht.

Wagner, Selbstherrscher der Kunst, hatte nichts mehr oder nichts weniger im Sinn, als eine Volksoper zu schaffen. Es ist ihm nicht gelungen. Der Charakter seines Werkes selbst, seine zu hoch gespannten Forderungen haben es vereitelt. Und nun fragt es sich: wird, nach mancherlei Versuchen, die neue Zeit wirtschaftlicher Erschütterung und gesellschaftlicher Verschiebung überhaupt noch für die Oper schöpferisch werden können? Wird diese Gattung, die scheinbar zeitgebunden in einem bestimmten Augenblick ans Licht trat,

Digitized by Google

nicht nach seinem Gipfel, den sie erlebt hat, ihr Leben weit kümmerlicher fristen, um allmählich überhaupt anderen Kunstformen zu weichen?

Durch Richard Wagner sind zunächst alle Probleme der Oper aufgerollt worden. Er hat selbst da, wo es unmöglich schien, die Gewissen geschärft: in Italien, dem Lande des Belkanto, dem Herd der Stagione. Nur hat er hier, wo es, dank den vererbten Opernverhältnissen, zwar blendende Einzelwirkungen, aber keine tiefe Wirkung des Wagnerwerkes geben konnte, auch die Liebe zum unbelasteten Schöngesang bei der Menge nicht unterdrücken können. Doch den Schaffenden, selbst einem Verdi, wurde durch Wagner der Antrieb, Text und Musik eine innigere Verbindung eingehen zu lassen und damit die Freiheit der Stimme zu zügeln. Was sich ergab: ein glutheißer „Othello", der den Kampf zwischen Belkanto, Vergangenheit und dramatischer Gegenwart ausficht; ein kammermusikalischer „Falstaff" atmet nun aber die, wenn auch durch Gewissen gedämpfte, aber ununterdrückbare Eigenart des greisen Meisters, der keine Probleme kannte.

* * *

Kampf gegen die Kunst als Spiel, gegen Personenkultus, für einen vollwertigen Text; Aufhebung des Seccorezitativs durch den Sprachgesang; Neugeburt des Dramas aus dem Geiste der Musik: dies alles, in Wagners Werk ausgesprochen, gewinnt zunächst beispielhafte Macht. Aber kurz darauf und gerade darum tauchen alle durch die Oper gestellten Probleme wieder auf.

Dies vor allem: ein vollwertiger Text wird von der Musik verschlungen. Und zwar gerade dann, wenn diese Musik, wie die Wagners, am ausdrucksvollsten ist. Genügt also nicht eine starke, musikbedürftige Situation auch ohne die Poesie der Worte? Will man aber auf den Wert des Textes nicht verzichten, dann muß man doch notwendig die Selbstherrlichkeit des Orchesters beschränken und der Stimme die Möglichkeit klarer Vokalisation lassen.

Dies ist Mindestforderung. Aber das Merkwürdige der Erscheinung Wagner liegt eben in der diktatorischen Gewalt, die

Digitized by Google

sie auf alles im Umkreise ausübt. Wer ihn will, muß ihn zunächst ganz wollen. Seine sirenenhafte Anziehungskraft wird nicht nur durch das Charakteristische einer die Sinne aufwühlenden Musik bestimmt, gegen die es kein Bedenken gibt; nicht nur durch die verzehrende Stimmung, die jede Besinnung auffaugt, sondern auch durch das gebieterische Wort des Imperators von Bayreuth, der den ganzen Menschen: sein Leben, Denken, Fühlen versklavt. Er verpflichtet nicht nur zu einer Art Musik, sondern auch zu einer Art Weltanschauung. Er bezeichnet einen Kulturbegriff, der sich erst als verfehlt herausstellen muß, um seine Macht zu verlieren.

Wir sind nun längst über die Zeit hinaus. Wir verständen sie kaum mehr, wenn wir ihre Nachwirkungen nicht in dem und jenem spürten.

Nun sind aber fast alle, die damals zu komponieren wagen, mit dem Gepäck des deutschen Sinfonikers belastet, der ohne dramatisches Blut das Drama will. Dieses ist seine Erbeigentümlichkeit, eine Erbsünde. Sie wissen nichts von dem Dämonischen Wagners, das aus verschiedenen Quellen gespeist war und jeder nationalen Begrenzung spottete. Ahnten nicht, daß es etwas sehr Deutsches in ihm gab und etwas sehr wenig Deutsches, das seinen Erfolg entschied.

Unmöglich, einen August Bungert zu beleben, der mit der Geste Wagners das Griechentum zu bannen suchte und für ein eigenes Bayreuth am Rhein Gläubige fand; oder einen Alexander Ritter, der das Neudeutschtum als Herzens- und Familienangelegenheit pflegte. Der „Barbier von Bagdad" des armen, feinen Lyrikers Peter Cornelius, der später ganz im Wagnerschen Bannkreis unterging, ist noch verhältnismäßig selbständig und gilt als Perle deutschen Humors, deren geringe Beachtung beklagt wird. Aber auch das hat seine Gründe. Auch an ihm hängen, bei aller Einzelschönheit, Bleigewichte deutscher Systematik.

Wir atmen in der reineren Luf der „Meistersinger". Hermann Goetz, der mit seiner romantischen Seele Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung" durchführt; Engelbert Humperdinck, der in „Hänsel und Gretel" Märchenton und Meistersingerorchester zum Entzücken der deutschen Welt verheiratet, dann in „Heirat wider

Digitized by Google

Willen" und den „Königskindern" seine sanfte Art weiterspinnt; Hermann Kienzl, der mit seinem österreichischen Herzen im „Evangelimann" bis zum „Kuhreigen" unverändert volkstümlich bleibt; und Leo Blech, der „Alpenkönig und Menschenfeind", „Das war ich," „Versiegelt" mit immer gleichbleibender Geschicklichkeit schreibt: sie alle zeigen schon, daß der Geist von Bayreuth nur mehr aus der Ferne wirkt.

Aber die tyrannische Macht des Leitmotivs macht sich in dem dünnblütigen Max von Schillings geltend. „Ingwelde", „Pfeifertag", „Moloch" sind Zeugnisse eines mehr oder weniger treuen Wagnertums und zum raschen Sterben geboren. Da wird in den Jahren der Reife der Wille zum endlichen Bühnenerfolg in ihm mächtig. Und als ein Mitläufer des Verismo, nur mit der Seele eines unweigerlichen Neudeutschen, vertont er das wirksame Textbuch Beatrice Dovskys, wird der vielaufgeführte Komponist der „Mona Lisa"; im Vertonungskrampf, nicht aus innerem Zwange ist sie geschaffen.

* * *

Verismo: das ist Reaktion auf das Wagnertum in Italien. Hier wird es von der eingeborenen Liebe zu starken Bühneneffekten ins Allzumenschliche umgedeutet. Sinfonische Belastung fehlt. Die Situation herrscht. Das Leitmotivische wird aufgenommen und für die Zeichnung des Milieus bedeutungsvoll; eine engere Verknüpfung von Handlung und Musik wird erreicht; der Sprachgesang in das Bett des Parlandostils gelenkt; die Stimme selbst der Führung nie beraubt, sondern gern durch mitgehende Streicher in ihrer sinnlichen Wirkung unterstützt. Über diesen Kreis, in dem Pietro Mascagni, Umberto Giordano bedeutungsvoll werden, wächst Giacomo Puccini hinaus. Hier ist das Wagnertum nur als ursprüngl cher Ausgangspunkt erkennbar, sonst aber vom Romanismus völlig verschüttet. Das französische Chanson und die italienische Melodik verbrüdern sich in der Kantilene. Auch gewisse Kennzeichen des Artistischen weisen nach anderer Richtung. Von der zart yrischen Boheme an, die sein Wesen ist, begrüßt man Puccini in einer für die Oper wenig fruchtbaren Zeit als

Digitized by Google

Retter. Aber der Wille zur Wirkung führt ihn, gegen die eigene Natur, scheinbar unaufhaltsam zu „Tosca", „Madame Butterfly", und dem „Mädchen aus dem goldenen Westen". Die Berechnung der Textbücher und das Raffinement der Musik, die, mit allen Reizen der Artistik ausgestattet, Heimatsrecht in den Stätten des Vergnügens gewinnt, läßt Puccini zu einer Weltmacht werden. Zur stärksten Opernweltmacht nach Verdi, dessen Leidenschaft hier theatralisch verdünnt erscheint. Zur Lockspeise für Primadonnen, denen in der „Tosca" die Möglichkeit winkt, sich doppelseitig auszuspielen. Zum Stein des Anstoßes für alle Musiker, die das Ethos der Musik hier mit Füßen getreten glauben. Aber Puccini besinnt sich: und während in seinem Triptychon das Mittelstück „Schwester Angelica" peinliche Gefühle weckt, wird das letzte „Giami Schicchi" zu einer glänzenden Verteidigungsrede. Hier ist etwas Falstaffisches, nur ohne Genie, doch mit Anmut ausgesprochen. Der Dialog, von einer übermütigen Testamentsgeschichte beflügelt, fließt, von der Hand eines Meisters geführt, leicht dahin. Puccini hat hier die musikalische Komödie bereichert. Das ist Geist der echten Commedia dell' Arte.

Das deutsche musikalische Lustspiel hatte von Eugen d'Albert manches erhofft. Seine „Abreise" schien in seiner feinen Unpersönlichkeit auf den Weg der Komischen Oper zu weisen. Aber dem Reproduktionsgenie d'Albert ward sofort klar, daß der große Bühnenerfolg nicht hier, sondern im Sensationellen zu finden sei. Sensationelles steckt auch in Bizet's „Carmen"; doch zugleich Menschliches. Die Echtheit, mit der es gefühlt, die Feinarbeit, mit der es durchgeführt wurde, verknüpften sich mit der Schlagkraft des Librettos und wurden der Dauererfolg der Oper. Gewissen, Echtheit: das sind leere Begriffe für d'Albert. Vergebens sucht die Welt den Zusammenhang zwischen dem Beethovenspieler und dem Komponisten des „Tiefland" und anderer weniger schlagkräftiger Opern. Aber ebenso seltsam könnte es scheinen, daß einer, der von Wagners „Meistersingern" ausging, im krassesten Puccinismus geendet hat.

Denn Puccini ist zwar hundertfach angreifbar. Und er wird überall, auch im eigenen Lande, angegriffen. Aber er ist ein Kerl.

Digitized by Google

Der Puccinismus, der durch das neuere Opernschaffen geht, ist ein Übel, weil er nicht die Verwertung einer großen Eigenart, Nachahmung einer beispielgebenden Echtheit bedeutet, sondern nur Ausmünzung einer Manier, die grotesk wird im Hinblick auf den leichten Erfolg, der eine Schimäre ist.

* * *

Wir sind vom Wagnertum in ein anderes Fahrwasser geraten. Doch dies ist es eben: das Gegenteil in vielerlei Gestalt folgt. Nach verfehltem Pathos, mißglücktem Humor wird alles Metaphysische, Ethische über den Haufen geworfen. Und es erscheint das Gesicht der Oper im Zerrbild. Wagner geht bei d'Albert, der das Handwerk durch die Frivolität einer fingerfertigen und sicher wieder als Manier erkennbaren Mache erniedrigt, die Verbindung mit dem Trivialen ein; verbrüdert sich mit der Operette; muß wider Willen der Operninduſtrie helfen.

Das ist das Ergebnis zu hoch geschraubter Forderungen: der Anspannung folgt nicht nur die Abspannung, sondern eine Zeit der Industrie und der Riesenverwertung hebt auch den Sinn für die feineren Werte der Oper auf.

Immer mehr wird wieder bewußt, wie eng sie von Natur dem benachbart ist, was man Kitsch nennt. Das Wort Kinodramatik taucht auf, sobald eine besonders packende Opernhandlung zur Erörterung steht. Oper und Film: die Assoziation ist so gar nicht sinnwidrig. Der Film gibt das Handgreifliche dem Auge; die Musik dem Ohr. Man ahnt nicht, wie stark eine sentimentale Melodie der Spannung zu Hilfe kommt. Und es scheint, als ob die Verknüpfung von Film, Orchester, Gesang kein Traum, sondern eine Möglichkeit unter anderen wäre. Zunächst aber sucht man Musik im Film sogar sinfonisch zu veredeln: das heißt schlagende Pantomimik mit Epik verknüpfen.

Treten wir in den Kreis der hohen Musik zurück, dann bleibt festzustellen: das Wagnertum ist zwar nicht als Idee, aber doch in sehr wesentlichen Zügen für das Schaffen der ganzen Welt fruchtbar geworden. In keinem Land kann man sich seinem Bann entziehen. Und noch heute sind seine Spuren auch an entlegenen

Digitized by Google

Stellen zu erkennen: nicht etwa nur als thematische Erinnerung, sondern als unweigerliches Erlebnis in Form, Farbe, Stimmung.

Das Leitmotiv ist, von seiner mechanisierenden Tätigkeit befreit, längst schon schöpferisch geworden; die Tristanchromatik ihrem Wirkungsbereich entrückt und durch Mißbrauch entwertet; und Wagners Kolorit kehrt auch da noch wieder, wo sonst der Geist längst nach anderer Richtung abgeschwenk ist.

Wagners voll ist die sinfonische Dichtung Siegmund von Hauseggers, die aus einem unerschütterlichen Willen zum Guten und Echten, aber eben aus einer durch die Starrheit der Theorie gelähmten Phantasie kommt; die Wagnersche Geste lebt natürlich auch in Orchesterdichtungen Max von Schillings', doch ohne Sinnfäll ges auszulösen. Und merkwürdig genug: der Geist der die Kammermusik verneinte, hat sie oft beeinflußt: der Norweger Christian Sinding ist auch in Kammermusikwerken ganz von ihm erfüllt. Dies sind nur Beispiele: es gibt wenig in der Welt der programmatischen oder unprogrammatischen Orchestermusik, das nicht Wagners Wirkung erfahren hätte. Immer ist er in den Modernen mindestens Durchgang; wie sich noch zeigen soll.

Auf Wagner geht auch die Tragik des modernen Liedes zurück. In Hugo Wolf, dessen Oper „Corregidor" der Fehlschlag eines genialen Lyrikers ist, deutet sie sich inmitten des Herrlichen, das er geschaffen hat, zuweilen an. Hier stehen wir der merkwürdigen Erscheinung eines Liedersängers gegenüber, der den Zauber des romantischen Liedes der Schubert, Schumann, Brahms erlebt hat, und nun dieses Erlebnis einer romantischen Seele durch das Leitmotiv und durch das Gewissen des Textes für sich immer fruchtbarer macht. Das reine Stimmungslied und das andere, das an den Worten entlang läuft; Kantilene und Gesangsrezitativ: beides findet sich in ihm, beides hat eigenen Charakter. Aber man spürt: das Gewicht des begleitenden Instruments wird das Lied herabziehen.

Dies alles ist Wirkung Wagners. Er hat gebaut und zersetzt. Er hat beseelt und entseelt. Auch er ist nun von zerstörenden Mächten ergriffen. Denn es bleibt der ewige Mensch, der sich neue Werte erschafft.

Digitized by Google

Das Unproblematische: Anton Bruckner

Merkwürdig: die Musik des gebrochenen Willens und der gebrochenen Farbe scheint durch Richard Wagners Tat endgültig geworden und rüstet sich zu Neuem; da tritt ein Musiker auf, der aus seiner Urkraft heraus den Weg dieser Musik zu unterbrechen wagt. Österreicher wie Hugo Wolf, ist er doch von so ganz anderem künstlerischen Geist beseelt wie dieser. Wolf schaut vorwärts, Bruckner schaut zurück. Der eine ist von der Gemütsromantik durch seine reizsame Seele zu Wagner geführt worden und hat das Lied in den Bereich der Nervenkunst gezogen; der andere ha das österreichische Erbe eines unerschöpflichen Musikantentums angetreten und spricht es mit bäurischer Kraft aus, gehoben durch die Sicherheit des Glaubens. Der befruchtende und quälende Zweifel, der den modernen Musikschaffenden geleitet, ist ihm fremd. Mit der Ungebrochenheit eines gläubigen Musikers wendet er sich der erhabenen Sinfonieform zu.

Die Zeit hat ihn neben und gegen den großen Reaktionär Johannes Brahms gestellt. Und heute müssen, von anderem Gesichtspunkte aus, wiederum beide gemeinsam betrachte werden. Beide wirken in Wien aneinander vorüber. Der Norddeutsche, der dort Befruchtung durch das Musikantentum sucht, gewinnt mit schwer geschaffener Kammermusik und Sinfonie die Liebe der Wiener. Bruckner hat Mühe, seine Landsleu e zu überzeugen. Einen Bruchteil der deutschen Welt hat er ganz allmählich in den Bann seiner Urmusik gezogen. Für die gefährdete Sonate (Sinfonie) ist Brahms, der mühevoll Schaffende, von ganz anderer Bedeutung als Bruckner, der immer nur noch seine Gemeinde hat.

Man sage nicht, dies sei lediglich Ergebnis einer Kritik, die von Hanslick an Brahms als den großen Wiederbeleber der Sonatenform feierte. Gewiß hat dieser, haben Joachim und Hans

Digitized by Google

von Bülow die öffentliche Meinung stark für ihn beeinflußt. Aber der so festgestellte Wert hätte sich nicht behaupten können, wenn das Publikum ihn abgelehnt hätte. Es muß irgendetwas in Brahms sein, das ihn seiner Zeit enger verknüpft. Man mag ihn mit Recht bürgerlich, begrenzt nennen: der dunkle Hintergrund seines Schaffens, die Hemmungen, die sich in seinem vielgestaltigen Rhythmus ausprägen, der tiefe Ernst, der das Gesicht seiner Sinfonie durchfurcht und seinem Adagio Schwerkraft gibt: dies alles kennzeichnet für zuhörende Menschen den Sieg des Geistes über eine spröde Materie, wie es auch, romantisch und besonnen zugleich, den Seelenzustand weiter Kreise des Bürgertums spiegelt. Gerade wer nicht Brahmsianer ist, muß zugestehen, daß Brahms wie keiner Eigenwerte in schwer errungene, einprägsame Fassung gebracht hat. Er scheint verkörperte Reaktion und stellt sich doch keineswegs dem modernen Geist entgegen.

Nicht so Bruckner. Wagnerianer machten ihn einst zu Brahms' Gegensatz. Und wenn auch das moderne Dirigententum und der Konzertgebrauch sie sich vertragen läßt: die Fehde zwischen Brahmsianern und Brucknerianern besteht im geheimen weiter. Bruckner gilt den Brucknerianern als eine Art Heiligtum, in das nur Geweihte eintreten dürfen. Er hat in August Halm einen Propheten gefunden und ist das Kredo der Wickersdorfer Schulgemeinde geworden. Damit gehört ihm ein Ausschnitt der Jugend. Seltsam genug: selbst solche, die allen Abenteuern moderner Nervenkunst hold sind, neigen sich ihm in Ehrfurcht. Doch ist dies Mangel an innerer Folgerichtigkeit. Die Problemlosigkeit Bruckners unbedingt bejahen, heißt zugleich alle neuere Musik verneinen. Zwischen beiden gibt es keine Brücke.

Schon die Anreihung Bruckners an Wagner setzt ein Mißverständnis voraus. Es ist sicher, daß Bruckner tiefe Wirkungen Wagners in sich erlebt hat. Aber nicht minder gewiß, daß diese sich von denen stark unterschieden, die den Erfolg des Wagnerwerkes förderten. Bruckners Urwüchsigkeit und Feierlichkeit steht allem entgegen, was in Wagner zukunftsträchtig ist. Sein religiöses Pathos widerspricht Wagners theatralischem Pathos. Wenn nun aber wirklich in Bruckners Sinfonie der deutliche Nachhall Richard

Digitized by Google

Wagners anzutreffen ist, dann eben zunächst darum, weil der demütige Bruckner dieses theatralische Pathos als ihm Wesensverwandtes mißverstand; genau so wie gewisse Wagnerianer, die nur in tiefer Demut empfingen, ohne je zu zweifeln. Nur freilich wird eben dieses mißverständliche Erlebnis in Bruckner schöpferisch: für sein Orchester, insoweit Katholizismus und prunkender Glanz sich bedingen. Begreiflich genug, daß diesem tiefgläubigen, feierlich gestimmten Bruckner Lohengrin- und Parsifalmystik, in höchsten Geigen und durchdringenden Blechbläsern, nah sein, daß sie sich seiner schöpferischen Phantasie und seinem durstigen Ohr wie ein fortwirkendes Wunder erschließen mußte. Seine Bläser, seine Hörner zumal bauten weiter, was sie hier erlebt hatten. Und freudig überraschen mußte den Menschen das große Pathos eben jenes Wagnerschen C-Dur, das nach allem Kreuz und Quer der Nerven und Sinnlichkeit mit pathetischer Geste Kraft, Klarheit, Schönheit, Natur ausspricht. Es scheint ihm allerdings Bestätigung des eigenen Gefühls. Denn in ihm ist starke Liebe zum reinen Dreiklang, der in vielfacher Umschreibung, über gewaltigem Orgelpunkt, betont, bewiesen, festgemeißelt wird. Was bedeutet dagegen die Vorhaltschromatik, die wiederum als Nachhall seiner Wagnerverehrung zugleich mit dynamischen Eigentümlichkeiten auch bei ihm aufklingt! Sie ist nicht aus sehnsüchtigen Sinnen, nicht aus spekulativem Geiste geboren, sondern fügt sich, den Glanz der Farbe zwar steigernd, doch nicht als wesentliches Merkmal dem Bau.

Der Bau selbst ist monumental gedacht. Das feierliche Pathos und die bäuerliche Urgewalt des Musikers Bruckner kann nicht anders als in größten Formen ausatmen. Der Choral, der dem in tiefer Demut vor seinem Gott knienden und dem auf der Orgel Phantasierenden von selbst entströmt, begründet oft den schweren Rhythmus seiner Melodik. Wenn er in den Blechbläsern mit mächtigen Quadern sich auftürmt, scheint die Welt in einen Dom verwandelt.

Doch gestalten sich nicht, im Sinne der klassischen Sonate oder Sinfonie, lückenlose Bauwerke. Die Schwere des Rhythmus und die ausgeführte Melodik, also Pathos und Urmusikantentum scheinen sie zu verhindern. Wohl richtet sich der Blick des Schaffenden auf die Meister der Sinfonie, auf einen Beethoven zumal,

Digitized by Google

doch nie ergibt sich aus solchem Blick der Wille zur höchsten Selbstzucht, zu einer Logik die schneidend Themen in Motive, Motive in Motivteilchen zersplittert, damit aus dem Bei- und aus dem Gegeneinander dieser Teilchen der Bau sich füge. Denn Selbstzucht und Logik entspringen ja dem Gefühl der Verantwortung des schaffenden Musikers im 19. Jahrhundert, der sein Baumaterial überprüft, weil er sich bereits als Erben fühlt, weil er die Abnutzung der Elemente kennt und etwas durchaus Eigenes in die Welt setzen will. In Bruckner keimt ein solcher Gedanke gar nicht auf. Er musiziert, es musiziert aus ihm mit der grandiosen Selbstverständlichkeit eines, der sich zur Kritik der in ihm auftauchenden Einfälle gar nicht berufen glaubt; der die letzte Zusammenfügung des von dem Schöpfer in ihm Gewollten auch diesem Schöpfer überläßt.

Schafft also Beethoven mit jeder Sonate oder Sinfonie einen Typus, der zugleich Ausdruck, Erfüllung einer Idee sein soll, so ist Brucknér nur Musikant großen Stils. Seine neun Sinfonien mögen im einzelnen verschiedene Züge aufweisen, ihre Physiognomie ist wesentlich gleich. Und verzichten wir darauf, in der neueren Kunst die Spiegelung einer besonderen, gespaltenen Psyche zu sehen, oder sind wir, im Angesicht von Bruckners Sinfonien, bereit, das Formideal ihm selbst zu entleihen, dann allerdings, ja, dann müssen wir vor diesem Wunder staunend stehen und erklären, daß nach Bach nichts ähnlich Großes gelebt habe. Haben wir aber die Sonate (Sinfonie) Beethovens als Vollendung des geistig durchgebildeten Typus erkannt und freuen wir uns seiner Wandelbarkeit, dann müssen wir gewisse Besonderheiten Brucknerscher Form als Schwächen in der strahlenden Erscheinung des Meisters hinnehmen, ihn selbst aber in der ganzen Fülle seines Musikantentums einen ewig Unzeitgemäßen nennen.

* * *

Bruckners Form ist gewiß keine Formlosigkeit. Sie birgt, wie sich das von selbst versteht, einzelne kunstvoll durchgebildete Abschnitte. Diese dehnen sich über alles Maß. Sie bleiben Abschnitte, sind für sich Erfüllung, drängen nicht ineinander über.

Digitized by Google

So daß schließlich als Ergebnis nicht zwar gedehnte, aber organische Formen, sondern zwanglos durch Melodisches verknüpfte Phantasien bleiben. Es liegt nahe, an Schubert zu denken. Aber dieser, weltlicher gestimmt, läßt doch Hintergründe der Seele erscheinen, bekennt sich in seiner Klangfarbe, in seinem Dur-Mollton als einen echten Romantiker, von dem die gerade Linie der Entwicklung bis zu uns läuft. Bruckner kennt solche Hintergründe nicht. Irgendeine Tragik ist in ihm nicht zu erkennen. Die Schönheit, die er aussagt, ist Unschuld einer geschlossenen Natur. Das Melodische tritt, wenn es sich wiederholt, in immer reicherer Schönheit auf. Bruckner hat aus seinem Überfluß heraus vor die Durchführung eine dritte Hauptgruppe gelegt. Kontrapunktische Künste und zumal die der Umkehrung des Themas sind häufig. Die Kunst der Übergänge, eben jene, die der Ruhm der modernen Musik sind und sich schon in dem Zwielicht Schuberts andeuten, kennt er nicht. Brucknerś Romantik, wie sie etwa seine Romantische Sinfonie kennzeichnet, ist echte Naturromantik ohne sentimentalen noch nervösen Beigeschmack. Darum auch seine liebevolle Dehnung und Ausschmückung der Koda und der Kadenz, die ebenso eine Verherrlichung hehrer Sonnenklarheit und lichtdurchfluteter Landschaft wie Dreiklangseligkeit des Orgelspielers ist.

Dieser in Demut verharrende Geist ist nicht beweglich genug für den Humor. Seine Feierlichkeit und seine Ungebrochenheit weiß nichts von dem dämonischen Trotz eines Beethoven, noch von romanischer Beschwingtheit noch von dem Spott der Programmatiker, und wenig nur von dem wiegenden Rhythmus wienerischer Musik. Dabei gemahnen seine Scherzi in Grundzügen an die Beethovenschen, sie atmen oft rustikale Derbheit und überlassen sich nur zuweilen, wie im Trio der zweiten und vierten Sinfonie, dem Ländler. Der fast immer erreichten Gedrängtheit dieser kürzeren Sätze widerspricht das lockere Gefüge des Finales. Denn selbst die in ihrer Naturpracht straffer gefügte Vierte zerfällt im Schlußsatz. Hier möchte der rückschauende Geist in schwerer Arbeit Endergebnisse ziehen. Aber dieser Geist ist nicht aktiv genug, um zu ordnen, und rascher Verknüpfungen nicht fähig. Anhänglichkeit an die Sequenz ist ihm selbstverständlich. Und im Bunde mit ihr

Digitized by Google

läßt er den melodiſchen Reichtum der früheren Sätze, ſinnvoll modulierend, nochmals ausſtrömen.

* * *

Alle Kraft ruht im Adagio. Es muß ja dem Mann des ſchweren Rhythmus, der großen Feierlichkeit, dem Hymnenſänger Anton Bruckner Kern ſeines Schaffens ſein. Er hätte ſeine Inſtrumentalmeſſen, ſein Tedeum nicht zu ſchreiben brauchen: in den Adagios ſeiner Sinfonien öffnet ſich ſein Himmel. Dieſes melodiſche Ausatmen, das ſich nicht beſchränken läßt, macht ihn zu einem Einzigen. Die Ruhe, in der ſich ſeine Urkraft ausſpricht, iſt jenſeits alles deſſen, was Schaffende ſeiner Zeit wollen, und achtet ſelbſt des Zuhörers nicht. Denn das Brucknerſche Adagio wie ſeine ganze Kunſt kennt allerdings keine Rückſicht auf die Wirkung. Es denkt nicht an das Konzert; iſt ungehemmte Ausſprache des gewaltigen Pathos und der Urmuſik, die ihm zuſtrömt. Aber ſchließlich möchte doch Bruckners Sinfonie im Konzert gehört werden. Und der Meiſter, den Dingen der Welt hilflos gegenüberſtehend und nicht ſtark genug, die innere Notwendigkeit ſeines Schaffens vor ſich ſelbſt und vor anderen zu behaupten, verſtand ſich zu Kürzungen der Partitur.

Bruckner iſt die wiederhergeſtellte Unſchuld der Muſik. Wie ein Monumentalblock legt ſich ſeine Sinfonie, denn es iſt in der Tat nur eine, quer über den Weg der neueren Kunſt. Sie als Gnade in Demut zu empfangen: dies iſt Gebot für den, der ihrer ganz teilhaftig werden will. Aber das kann nur, wer aller Nervenkunſt entſagt.

Er iſt der Gott der Myſtiker. Die Gegenwart ſchließt viele innerlich Verwaiſte zuſammen und führt ſie Bruckner zu.

Zu ſolchen Zuhörenden, zu ſolchen Empfangenden darf kein Allerweltsdirigent ſprechen; keiner, der aus der Technik des Orcheſters allein die Fähigkeit der Darſtellung ſchöpft. Der Dirigent braucht Richtung auf das Monumentale; braucht Demut, Überzeugung, Erlebnis und Geiſt. So allein kann er die Syntheſe ſchaffen, die das Werk, paſſiv und beſchaulich, von dem eingreifenden Dirigenten erwartet.

Digitized by Google

Auch wie er reines Artiſtentum an ſeinem Werk ſcheitern läßt und eine beſondere uneitle Aufführungsart für ſich fordert: das ſtellt ihn auf einſame Höhe.

Und doch, ſo unſchuldig, demütig ſeine Muſik; man kann ihn auch von fern Bach nicht vergleichen. Denn eben Bachs Form, die das Handwerk vieler Vorgänger zur höchſten ſeeliſchen und baumeiſterlichen Tat ſteigerte, iſt ſo gewachſen, daß die Bruckners dagegen zufällig wirkt. Und Bachs glaubensvolle Muſik, aus einer anderen Zeit geboren, war zugleich ein Werk des bewußten Geiſtes.

Bruckner, ſüddeutſch und begrenzt, wird trotz allem Reichtum an Schönheit die große Welt nicht bezwingen. Das Publikum der Welt braucht ein ungeſtörtes Verhältnis zwiſchen Spannung und Löſung in der Form. Die Form Bruckners weckt immerwährend Schlußgefühle, ohne ſie zu befriedigen. Bruckner wird immer nur Beſitz einer Gemeinde bleiben. Aber er wird alle raſtlos Weiterſtürmenden immer wieder, mindeſtens für kurze Zeit, nach der Heimat der Muſik zurücklenken.

Digitized by Google

Ideologische Musik: Um Hans Pfitzner

Dies eben ist's: das Ethische, das als selbstverständliche Grundlage der deutschen Musik von auszeichnendem Wert und tragender Bedeutung bleibt, breitet sich leicht allzusehr aus, benachbart sich der Ideologie und wird Hindernis schöpferischer Fruchtbarkeit. Dieses Ethische in deutschem Sinne war dem Österreicher Bruckner nicht eigentümlich. Das Ideologische konnte diesen durchaus einfachen Geist nicht berühren. Aber viele von denen, die um ihn waren, und die meisten von denen, die ihn bedingungslos anbeten, sind unheilbare Ideologen, gewohnt, in alles hineinzudenken und hineinzudichten. Wohlverstanden: Ethik und Idee sind immer noch unentbehrlich. In einem Wagner zeugen sie den Willen zum Drama und vertragen sich mit berechnender Theatralik. Aber erst die sinnliche Glut macht sie schöpferisch. Und auch diese versagt oft im Kampfe mit Stoffen, die der Neigung zum Ideologischen entstammen. Denn so teilt sich nicht nur ein Hang zur Analyse, sondern auch alles das dem Kunstwerk mit, was dem bürgerlichen Bildungsideal entspricht.

Auf dem Wege zu dem musikalischen Ethiker Hans Pfitzner begegnen wir Friedrich Klose. Kein Zufall, daß diese zwitterhafte, halbschöpferische Musikererscheinung im Kreise Bruckners zu finden ist, bei ihm strengen Satz lernt. Der ideenreiche Mensch, halb Programmatiker, halb Romantiker, ist immer bereit, Anregungen zu folgen. Aus eingeborener Schwäche heraus kann er Musik nur in der Verknüpfung mit dem Bilde begreifen. Wo findet er die Lehre, die ihn sicher aufwärts trägt? Aber er sucht sie auch nicht. Die eigene Idee, der Hinblick auf die Richtung der Zeit läßt sie ihm als überflüssig erscheinen. Das Dilettantische ist durch die sogenannte Neuromantik im Wert gestiegen. Schwer nur und auf den Rat des selbst einst von Bruckner unterwiesenen Mottl entschließt sich Klose, den

Digitized by Google

Dilettantismus zu verabschieden. Von Bruckner fühlt er sich im Grunde nur gefesselt. Der Meister, den er in der Bayreuther Kirche als bewundernder Zuhörer machtvoller Improvisation kennen lernt, führt ihn zwar in die Geheimnisse des Kontrapunkts ein; aber wie er selbst von der alten Sechterschen Grundlage musikalischer Grammatik aus die Form nicht durchlebt, nicht schöpferisch bereichert, kann er auch seinen halb ungläubigen Jünger nicht zur Erkenntnis, zum Erlebnis der Sonate leiten.

Zwitterhaft bleiben Wesen und Technik dieses gewiß nicht gewöhnlichen Menschen. Dilettant ist er nicht, aber auch kein Meister der Form. Dieser Form, die er sich nach seinem schöpferischen Willen selbst immer erschaffen mußte, widerspricht auch schon sein Wesen. Den Romantiker wie den Programmatiker lähmt der Ideologe. Bayreuth steckt ihm in den Gliedern, und was er an Phantasie besitzt, ist durch die Dreiheit Wagner, Liszt, Berlioz in der Entwicklung gefährdet. Er ist enthaltsam von Natur und aus Verantwortungsgefühl. Er will einen Typus für jede Gattung hinstellen. Aber nichts Endgültiges entsteht. Immer ist die anregende Idee stärker als die musikschöpferische Begabung. Für die sinfonische Dichtung „Das Leben ein Traum" sind Motto und mitzeugender Gedanke dem pessimistischen Philosophen Julius Bahnsen entliehen. Man sieht: wir sind zwar etwas weiter, doch nicht weit genug von Schopenhauer entfernt. „Ilsebill", ein Bühnenwerk, ist die dichterische Verwertung eines vom Vater des Komponisten zurückgelassenen Entwurfes. Märchen und tiefere Bedeutung: die Idee von schwindelndem Aufstieg und jähem Sturz, an dem Fischer und seiner Frau bewiesen. Aber weder die Bühne noch der Konzertsaal verlangen dauernd danach. „Der Sonne Geist" für Soli, Chöre, Orchester, Orgel gründet sich auf eine allzu tiefsinnige Dichtung Alfred Momberts. In allen diesen Werken will Klose formschöpferisch sein: In der sinfonischen Dichtung wird ein sprechender Dysangelist eingeführt, „Ilsebill" ist eine dramatische Sinfonie, „Der Sonne Geist" ist dem Wesen des Oratoriums entrückt. Aber Ideologie und ethischer Wille fördern nur ihre Zwitterhaftigkeit. Und weder Präludium und Doppelfuge, am Schluß mit vier Trompeten und vier Posaunen, den Manen Bruckners dargebracht, noch das Es-Dur-Streichquartett

Digitized by Google

„Ein Tribut in vier Raten entrichtet an seine Gestrengen den deutschen Schulmeister" kann die innere Brüchigkeit verleugnen. Der vorwärtsdrängende Geist wird von einer trotz aller Seitenblicke ins Moderne unzweifelhaften Normalmusik Lügen gestraft, und nur selten reicht die Kraft zur Zusammenfassung aus. Der Mangel schöpferischer Sinnlichkeit ist offenbar.

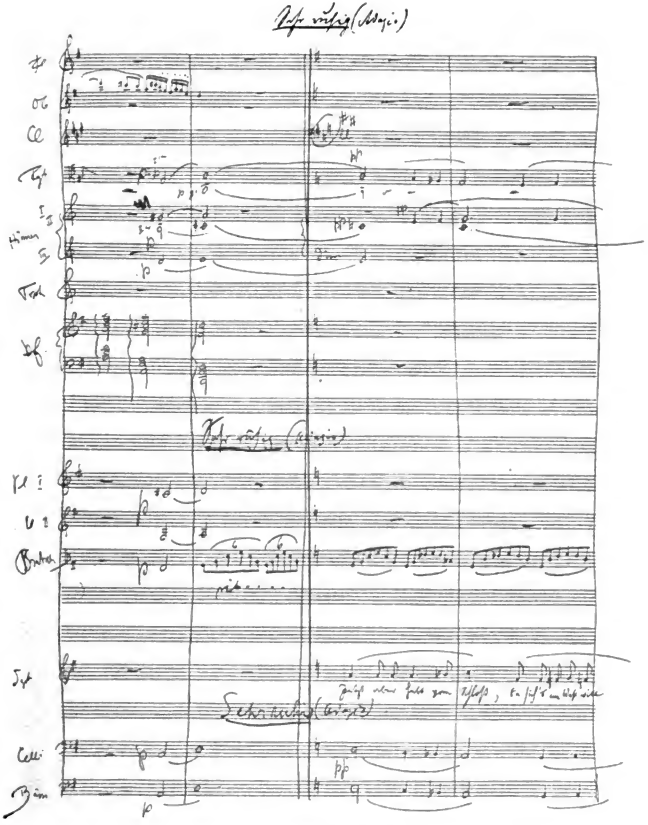
Friedrich Klose ist ein bemerkenswertes, aber doch schwächliches Glied des Münchener Kreises, dessen Führer der zwar von Hause aus blutvollere, aber schließlich doch auch zwitterhafte Komponist der Oper „Lobetanz" Ludwig Thuille ist, und in dem ein August Reuß, ein Johann Kaspar Schmid örtliche Bedeutung gewinnen.

* * *

Inmitten dieses letzten Endes ergebnislosen neuromantischen Neudeutschtums aber steht, den eigenen Weg zur Höhe sich bahnend, Hans Pfitzner. In ihm prägen sich gewisse Züge dieses zweiten Geschlechts von Wagnerianern besonders scharf aus, aber das eingeborene Schöpferische gibt ihm doch andere Bedeutung. Alles, was in Pfitzner ist, alles, was er tut, hat charaktervolle Größe. Und wenn schließlich starke Hemmungen im Schaffenden entstehen, sind sie eben auf die allzu scharfe Prägung seiner auf das Schöpferische tief einwirkenden Charakterzüge zurückzuführen.

Man hat Pfitzner einen Romantiker genannt. Aber so romantisch er auch gerichtet ist: es sind auch Wissen und Wille in ihm, die seine Romantik umfärben. Die Romantik eines in die Neuzeit Hineingeborenen hat an sich immer etwas Herbstliches. Man kann nicht reiner Romantiker und zugleich Mensch dieser Zeit sein. Aber überdies sind die Quellen der Inspiration in Pfitzner getrübt. Dieser mit Bewußtsein Rückschauende ist zugleich stärkster Vertreter des bürgerlichen Bildungsideals. Er versenkt sich in die Vergangenheit mit der Inbrunst eines Gelehrten, sucht verschüttete Schönheiten im Mittelalter zu entdecken, wissenschaftliche Probleme zu lösen. Während er die Poesie der Vorzeit verehrt und in sich einsaugt, freut er sich auch seines Wissens. Das stärkt in ihm die Überzeugung, daß wir in einer Zeit des Niederganges leben. Dem Markt fern, ist er in der Öffentlichkeit nie zu dem Rang gestiegen, den er sich selbst zuerkennt. Nicht

Digitized by Google



Hans Pfitzner, Partiturseite des Liedes „Sonst"

Digitized by Google

nur gewisse künstlerische Bestrebungen, sondern auch die Kunstindustrie der Gegenwart scheinen ihm hassenswert. Und nun lehnt er sich, mit immer wachsendem Selbstbewußtsein, gegen eben diese Gegenwart auf. Musikwissen, Philosophie, Philologie, Ästhetik werden ihm zum Rüstzeug seines Kampfes gegen die Mode. Er wird, je erfolgreicher die zersetzenden Kräfte ihm scheinen, desto mehr zum Präzeptor, und im Weltkriege, der seine Ideale umstürzt, zum musikalischen Leitartikler von polemischem Einschlag und unleugbarer Wirkung auf alle, die in der Kunst zunächst die Gesinnung suchen.

Ein Musiker mit so starkem kunstethischem Willen und tiefbohrendem Wissen müßte die Schöpferkraft eines Richard Wagner haben, um von alledem in seinem Schaffen nicht durchkreuzt zu werden. In der Tat ist ja der Mann, der sich in der Schrift „Vom musikalischen Drama" rückhaltlos bekennt, ein Fortführer Wagnerscher Tradition. Aber seine Kraft ist weder ganz im Einklang mit der Zielrichtung seines Schaffens, noch ist sie überhaupt stark genug, um die Belastungsprobe dieser umfassenden Weisheit zu ertragen. Pfitzner will zur Bühne und strebt doch immer wieder von ihr weg. Seine Unsinnlichkeit ist gegen sie, die ihm doch Stätte der Poesie und Podium künstlerischer Ethik werden könnte. Er fühlt sich als berufener Wagnerianer bestimmt, Wagners Erbe zu nutzen; spart nicht mit Regieanweisungen, aber liebt doch im Grunde Schumann, spinnt sich gern in Elfenspuk und Kobolds piel ein und ist schließlich durch seine Herbheit, Abgeschlossenheit und einen Hang zur Grübelei Brahms nahe. Zwischen den beiden Gegenpolen Oper und Kammermusik wird er innerlich hin- und hergetrieben. Dies wirkt auch auf seine Technik, die zwar der romantischen Farbe neue Reize gewinnt und überhaupt die Koloristik der Zeit kennt, dann aber wiederum in einer eigensinnigen Wiederauffrischung horizontaler Mehrstimmigkeit mehr Wissen als Urkraft bezeugt. Der Wille gibt sich auch im scharfen Rhythmus kund, der streckenweis seine formbildende Kraft betätigt. Und doch bleibt sein Kunstwerk zwiespältig, weil es nicht von Sinnlichkeit gespeist wird und nur selten Bildhaftigkeit erreicht. Romantische Verträumtheit, schürfende Wißbegier, ethischer Wille und Streben nach Wirkung: dies alles ist an der Arbeit.

Digitized by Google

Die Eigenart dieser Erscheinung, in der es nichts Gleichgültiges gibt, leuchtet ein; und sie wirkt um so stärker, als sie sich von allem Land- und Zeitläufigem abhebt. Wagnerianer aus dem treibenden Gefühl einer noch nicht erfüllten Sendung des Wagnertums, Schumannianer und Brahmsianer aus schöpferischer Begabung, hätte Pfitzner wohl die Anlage zu einer Synthese des Widerspruchsvollen; hat sie aber nicht, weil immer wieder die Starrheit der Überzeugung stört, die wiederum aus einem Überfluß an Charakter und an Theorie fließt.

Der Wagnerianer, in dem Schopenhauer ein fruchtbares Erdreich findet, hat zuerst die Idee der Erlösung, diese echt Wagnersche Idee, in zwei Musikdramen, dann aber, als völlig Reifer, allen Ernst, alles Wissen, alle Feierlichkeit in dem Selbstbekenntnis des „Palestrina“ ausgesprochen.

„Der arme Heinrich,“ die Mär von dem Ritter, der durch das Opfer eines Schwabenmädchens vom Aussatz befreit wird, führt in jenes Mittelalter, das dem romantischen Sinn Pfitzners, seinem Hang zum Visionären so sehr entspricht. Seinem Dichter James Grun aber gelingt es nicht, Hartmann von der Aue, der ihn zu einzelnen starken Szenen anregt, bis in den Kern, bis zum Schluß einheitlich und lebendig zu machen. Leid, Mitleid und Verzückung packen den Tondichter. Das Wagnertum ist in ihm mächtig, es zeichnet ihm den Weg vor. Sein Orchester und Sprachgesang bestimmen den Stil. Aber Pfitzner vergißt sich, wird verträumt, verzückt. Herbheit und Feinheit, Archaistisches und Modernes, Wagnersches und Brahmssches mischen sich, ohne doch ganz ineinander zu fließen. Das Orchester erzittert unter dem Hauch der Romantik. Wille und Wissen wollen zusammenfügen, was sich weigert. Umsonst. Das Werk hat nicht die Geradlinigkeit, die Lebenskraft gibt. Aber es bleibt höchste Blüte des nachwagnerischen Musikdramas.

Die zweite Probe treuen Wagnertums ist „Die Rose vom Liebesgarten“. Sie ist von dem mitfühlenden, mitschaffenden Künstler Gustav Mahler in der Aufführung der Wiener Hofoper so erhöht worden, daß immer und immer wieder, von der Macht bezaubernder Erinnerungen getragen, Hoffnungen sich gerade an sie

Digitized by Google

knüpften. Aber der Klang, der sie verklärte, hat sich als Täuschung erwiesen. Mit dem Text Gruns ist der „Rose vom Liebesgarten" die Note des Epigonentums aufgeprägt. Gewiß: Geister, Moosmänner, Waldweibchen und die Natur entrücken den Märchendichter Pfitzner wiederum der Wirklichkeit der Bühne und nach fernen Gegenden, fallende Tropfen werden romantisiert, aber zuletzt errettet keine persönliche Kraft aus den Fängen der Namen und Worte, die uns mitten in eine leere Mythologie versetzen.

Eine lange Pause trat nun im musikdramatischen Schaffen Pfitzners ein. Sie ist angefüllt von den Enttäuschungen des Mannes, der andere Götter von seiner Zeit verehrt sieht. Er ist als Theaterkapellmeister in seiner Weise schöpferisch, und sein Wirken in Straßburg bleibt gewiß nicht ohne Einfluß auf sein Schaffen.

* * *

Beispiellos freilich ist die stiefmütterliche Behandlung, die diesem echt deutschen Komponisten zu teil wird. Beispiellos, aber doch nicht ganz unbegreiflich. Denn er lebt in den Jahrzehnten der Verwertung. Und seine Werke, im Innersten nicht nur unzeitgemäß, sondern zwitterhaft, sind nicht verwertbar. Ein paar Lieder, wie „Sonst", wie „Gretel", tauchen in den Konzertsälen auf; in der Ballade „Die Heinzelmännchen" offenbart sich die ganz eigene Fähigkeit, die Kobolde mit instrumentalen Mitteln grotesk springlebendig werden zu lassen. Auch seine Kammermusik, in der sich der dem Schönklang widerstreitende zeichnerische Eigenwille zugleich mit seiner Liebe zur Romantik äußert, wie das Klaviertrio op. 8, einige Quartette und anderes mehr ist gelegentlich zu hören. In allen Werken begegnet nicht nur unbedingte Echtheit des Gefühls, sondern auch hohe kontrapunktische Kunst, aber nicht minder stilistischer Eigensinn, der einmal ausnahmsweise einen krampfhaften Effekt gestattet.

In dieser Pause ist Pfitzner, den eine Schar von Gläubigen umgibt, ein mit vollem Bewußtsein Rückschauender. Je mehr er sich von dieser Welt, die ihn mißkennt, abschließt, desto mehr verschärft sich in ihm Herbheit und Trotz. Und je reifer er wird, desto stärker überwiegt in ihm die Verstandestätigkeit, die alle Verträumtheit

Digitized by Google

durchfurcht. Grundsätzliches wird mit Leidenschaft verfochten. Sieht man diesen reifen Pfitzner Beethovens Pastorale oder Schumanns D-Moll-Sinfonie dirigieren, dann spürt man durch alles Schulmeisterliche und durch alles Absichtliche hindurch doch die Eigenart der Anschauung und eine tiefgründige Erkenntnis, die aus schöpferischer musikalischer Intuition quillt.

Die Frucht dieser langen Pause ist „Palestrina". Der Kreis der Gläubigen ist gewachsen. Es kann nicht überraschen, wenn unter denen, die an Pfitzner hängen und das Wort für ihn nehmen, ein Thomas Mann erscheint. Sein bürgerlicher Geist, der langsam, wohlerwägend, stetig fortschreitend formvollendete Ewigkeitswerte sich erzwingen möchte, muß sich von Pfitzner angezogen fühlen, der in mühsamer Arbeit alle Ergebnisse feilenden Kunstverstandes und rückschauenden Spürsinns zusammenfaßt, um sie in den Dienst eines Bekennerwerkes zu drängen.

In der Tat ist ja die Romantik der musikalischen Legende „Palestrina" selbstbewußteste Romantik. Die Beziehung zwischen dem schwergeprüften Schöpfer der Marcellus-Messe und dem nicht minder schwergeprüften Tondichter des „Palestrina" ist offenbar. Aus dem Leiden erst wird die Inspiration geboren. Das Werden der Inspiration aber vor die Sinne zu rücken, das Werk im Augenblick der Geburt zu zeigen, um sich selbst schließlich als Triumphator aus dem Kampf der Menschen und Meinungen hervorgehen zu lassen: dies das Ziel des „Palestrina". Freilich liegt über aller Freude ein Schleier, und was man die Selbstapotheose des Schlusses nennen könnte, ist nicht frei von Bitterkeit. Immer wieder mischt sich Schopenhauer dem zeugenden Gedanken und seiner allmählichen Ausführung.

Seltsam genug: das Werk, letzten Endes als Verherrlichung der schöpferischen Kraft gedacht, die den Schaffenden jenseits aller Weltlichkeit stellt, ist nur zum geringsten Teil von Inspiration gesegnet. Wissen, Willen, Tendenz sind seine urzeugenden Kräfte. Verflogen ist alle jene Geisterromantik, die Pfitzners Urwesen schien und wirklich war. Rahmen und Anlage des Werkes gestatten ihre Wiederkunft nicht mehr. Pfitzner will hier das Monumentale. So muß er notwendig weite Räume dieses Werkes mit den Ergebnissen

Digitized by Google

mühsamer Arbeit füllen. Mit letzter Entschiedenheit ist allem Erotischen schon in der Anlage der Weg zur schöpferischen Leistung versperrt. Die Frau als Bewahrerin der Inspiration: das ist ihre einzige Sendung.

Und allerdings wird diese auch von ihr im entscheidenden Moment erfüllt. Denn gerade in diesem einzigen Sonderfall, da der schöpferische Akt selbst von einem Schaffenden beleuchtet wird, stellt sich eine ergreifende Wirkung ganz eigener Art ein. Mag man im übrigen die Erscheinung der alten Meister, die Palestrina zum Schaffen auffordern und stimmen, mehr als eine kluge stimmungfördernde Regietat denn als eine innerlich musikalische schätzen; hier wird erreicht, was in der neueren Oper selten ist: der Zusammenklang eines höchsten Geistigen mit einem tiefsten Seelischen.

Sonst freilich ist alles als Mühe und Arbeit deutlich erkennbar. Die Wiederbelebung mittelalterlicher Polyphonie ist zwar von jeher als Ausdruck Pfitznerscher Widerhaarigkeit zu betrachten: sie ist schwitzende Kunstfertigkeit. Und das Kunsthandwerkliche, in der Werkstatt eines Meisters hin- und hergewendet, verrät sich auch in allem übrigen; besonders aber in dem umfangreichen Konzilakt, der das Meistersingerliche mit seltsamer Systematik ins Pfitznersche ummünzen will. Das Kreuz und Quer des Orchesters, die Führung der Stimmen nach der Weise des Sprachgesanges: dies alles ist von einer durchdachten Unsinnlichkeit ohnegleichen.

Um so höher steht der „Palestrina" als geistige und ethische Leistung; als Gipfelpunkt einer Laufbahn, in der ein Überwiegen der starken Kräfte des Willens über die nicht geringen der schöpferischen Begabung ein so eigenartig durchwachsenes Werk zeugen konnte oder mußte. Letzter Ausläufer des Wagnertums ist es nicht nur in dem Pathos des Ethischen, sondern auch in dieser Sammlung der Kräfte zu einer Tat: zu der des Dichters und der des Komponisten. Beide sind ihrer hohen Sendung voll, doch aus einem Zusammenwirken geistiger Kräfte erwachsen, die letzten Endes wiederum ohne die bewegende Wagnersche Sinnlichkeit auszukommen glauben.

Aber doch nicht auskommen können. Doppelt seltsam soviel Askese, da es sich doch um einen italienischen Stoff handelt. Man wird den „Palestrina" immer ehren, aber nur in einer höchst-

Digitized by Google

gespannten Aufführung stärkere Wirkungen durch ihn erleben können. Darin ist er überwagnerisch. Doch selbst zum dauernden Weihefestspiel fehlt ihm die Lebenskraft.

Was Pfitzner sonst noch geschaffen hat: etwa Musik zu Ibsens „Das Fest auf Solhaug" und zum „Kätchen von Heilbronn", trägt nichts Wesentliches zu seinem Bilde bei. Und sein „Christelflein", das ein Weihnachtsspiel sein will, zeigt mehr romantischen Willen als wahre kindliche Romantik. Auf der Grundlage eines minderwertigen Textbuches musiziert Gesinnung.

So ist er nun: Romantiker und Ästhetiker, Dichter und Literat, Musiker und Schulmeister. Ein knorriges, merkwürdiges Mischwesen. Sein Werk nur von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung. Er selbst, trotz aller Einseitigkeit, einer der wertvollsten Deutschen unserer Zeit.

Digitized by Google

Volkstum

Es ist von einem Stück Romantik zu melden, das mitten in die intellektuelle Pflege der Musik, mitten in den Kampf der modernen Seele um neue Formen hineingerät.

Daß alle Kunst im Volkstum wurzelt, diese Binsenweisheit hat ja allmählich im Wert sinken müssen. Je stärker der Verwertungsprozeß fortschreitet, je mehr der Kunstmarkt sich ausbreitet, desto sicherer muß die Kunstmusik sich von ihren Wurzeln lösen. Wo alles Künstlerische in die Öffentlichkeit strebt, stirbt selbstverständlich auch die echte Hausmusik ab. Diese, absichtslos und unauffällig Keime entwickelnd, erhält die Beziehungen zwischen Volks- und Höhenkunst aufrecht.

Indes haben sich die Wunder musikalischer Kultur im Angesicht der Öffentlichkeit vollzogen. Die große Masse, als ausführende Einheit im Orchester und in Chören, ist in starker und stetiger Organisation zur vollkommenen Darstellung der großen Formen emporgezüchtet worden. Eine neue Anschauung, ein neues Hören, ein anderes Verhältnis zwischen Kunstdarbietung und Publikum ist daraus entstanden. Kein echtes Volkstum lebt zwar mehr in alledem, aber das Kunstwerk wird populär. Diese Popularität beruht ja letzten Endes auf gewissen seelischen Beziehungen, die sich zwischen dem Gebenden und den Empfangenden knüpfen.

In dieser Zeit der Popularisierung der hohen Instrumentalkunst taucht jenes Stück Romantik auf, das eben angekündigt worden ist. Der Mensch eines fremden, der musikalischen Kultur bisher noch nicht erschlossenen Volkstums scheint urplötzlich mündig geworden und will nun an den Segnungen der Organisation, die den Gebrauch und Verbrauch von Kunstwerken bestimmt, seinen Anteil haben. Man hört von nordischer, slawischer, ungarischer, böhmischer und sogar exotischer Musik, die den Weg zur Höhe antreten will.

Digitized by Google

Hans Pfitzner

Digitized by Google

Was im Tanz und im Lied ein bescheidenes Dasein geführt hat, wird von den Musikern oder Halbmusikern des Landes zu sinfonischem Bewußtsein erweckt. Die Grieg, Dvorák und Smetana, Tschaikowsky sind am Werk. Sie alle wollen ihre nationale Musik in den Strom der europäischen leiten; wollen allgemeiner gebrauchsfähig werden.

Es grüßt sie Verwunderung, Staunen, Hoffnung. Seltsamkeit der Harmonik, des Rhythmus, des Taktes drängt sich auf, dringt auf halbermüdete Sinne ein, täuscht auch den Intellektuellen die Möglichkeit einer Erneuerung der Kunstmusik vor. Das Kolorit deutet auf Natur: auf die mehr düstere nordische, auf die zwischen Aufruhr und Zusammensinken schwebende slawische, auf die unbekümmert stürmende böhmische. Und hinter dem Menschen erscheint das Land, das ihn trägt und prägt. So erfüllt sich die ewige Sehnsucht des Zuhörers, der gleichzeitig Zuschauer wird, nach der Ferne, nach dem Fremdartigen. Der landschaftliche Reiz dieser Musik ist so stark, daß man wie bei einem frischen Luftzug aufatmet.

* * *

Aber die Hoffnung, die sie grüßt, kann sich schwer erfüllen. Je landschaftlicher, je eigenartiger und farbenleuchtender die fremdnationale Musik, desto weniger ist sie fähig, als bauendes Element in die Entwicklung der Tonkunst einzutreten. Einige Völkerschaften haben längst an ihr teilgenommen: aber die Dänen, von Hause aus an Lokalfarbe nicht fruchtbar, haben alles Eigene in einem Klassizismus Mendelssohnscher Farbe aufgegeben, und die Ungarn, das Wirtsvolk der Zigeuner, sind von ihnen zwar mit einer Urmusik von melancholischer Wildheit beschenkt worden; aber der Weltbürger Liszt, der dem Magyarentum in einer eigenen Schrift huldigt und nachspürt, hat seine Volksmusik in Form von Rhapsodien, also locker gefügten und virtuosenhaft aufgeputzten Phantasien, aufklingen lassen; auch sonst, und schon bei Haydn, hat sich das Magyarische als gelegentliche rhythmische und harmonische Auffrischung bewährt, doch hat es nirgends eine große Musik eigenen Charakters aus sich heraus geboren.

Digitized by Google

Darum aber handelt es sich für uns: ob die landschaftliche Musik, die in die fortschreitende Musikkultur der neueren Zeit tritt, den Zersetzungsprozeß der Sonate aufhalten, oder ob sie ihn im modernen Sinne beeinflussen kann.

Das erste kann nicht geschehen. Das andere geschieht erst später und unter gewissen Bedingungen.

Harmonische und rhythmische Eigenart, beide innig miteinander verknüpft, drängt, das wissen wir ja, von der Polyphonie ab und zur Homophonie hin. Und je stärker sie sich ausprägt, desto sicherer muß dies eintreten. Die Melodik, von der Periodenbildung bestimmt, wölbt sich reizvoll über einem ungeahnten Reichtum an Farbe. Aber das Schwergewicht der Akkorde von ungewöhnlichen Intervallen hindert jede Entwicklung zu einer Mehrstimmigkeit, wie sie selbst innerhalb der Motivarbeit der klassischen Sonate lebt. So sagt sich die landschaftlich gerichtete Musik, auch wenn sie sich äußerlich zu den großen Formen der Instrumentalmusik entschließt, doch innerlich von der kleinen Form nicht los. Tanz und Gesang sind ihre treibenden Kräfte.

Um aber den Zersetzungsprozeß der Sonate befruchten zu können, dazu fehlen ihr die Nerven. Ihre Kraft ist eben ihre naturhafte Frische. Was sie an harmonischen Überraschungen in der Hülle des gewinnenden Klanges bietet, stammt wohl aus natürlicher Sinnlichkeit, die sich an Buntheit berauscht, nicht aber aus den Nerven, die in mitschwingende, über die Ufer tretende Erregung versetzt werden. Doch gibt gerade diese einem Chopin seinen Wert für die neue Musik. Das Narkotische seiner Harmonik, das Halbdunkel seiner Stimmungen wird fruchtbar, obwohl es sich mit dem Salon verknüpft. Hier wird der Zauber der Enharmonik und des Vorhalts geboren, der wie ein süßes Gift in die Musik dringt und sie ein gutes Stück vorwärts gleiten läßt. Auch in Chopin, der den Kern des Polentums mit weltläufigem Franzosentum mischte, zeigt sich das Schwergewicht, das seine Form selbst innerhalb der großen verkleinert und zerteilt. Aber ihre Eindruckskraft und ihre Wirkungsfähigkeit sind um so größer. So bleibt Chopin für lange Zeit das einzige Beispiel eines nationalen Komponisten, der den Weg der neuen Musik mitbestimmt.

Digitized by Google

Die Russen und die Böhmen wollen westliche Mitbewerber im sinfonischen und kammermusikalischen Schaffen werden.

Die Böhmen sind von jeher die stärksten Musikanten Europas. Tanz und Gesang bestimmen auch die Form ihrer Musik. Geige und Stimme sind die instrumentalen Mittel, die ihre Natur hemmungslos in Klang übertragen. Nun ist es ja wahr: der Tanz hat einmal die großen Instrumentalformen befruchtet, ja mitgeschaffen. Aber heut ist es zu spät, eine Vollnatur in den Gang der Entwicklung eintreten zu lassen. Der Ausdruck des Unproblematischen kann nur als angenehme Überraschung für die belastete europäische Seele genommen werden, ohne sie zu erlösen oder in ihrem Wege zu neuen Formen zu bereichern. Dvorák und Smetana sind die Meister, die das Unterhaltende im neueren Musikleben konzertfähig machten. Was sie an Kammermusik, an Sinfonien schufen, ist Umdeutung der Form ins Naturhafte, Ungeistige: Suite für Sinfonie. Und wenn Dvorák sich, vom Neudeutschtum ergriffen, in der sinfonischen Dichtung wagnerisiert, verliert er viel von seiner Frische, ohne geistiger zu sein. Smetana aber hat in der „Verkauften Braut" jene Verbindung des Böhmentums mit Mozart gesucht und glücklich gefunden, die der Vollnatur am besten entspricht. Schon „Dalibor", als urböhmische Oper gedacht, hat gebrochene, zwitterhafte Art. Man sieht: das Musikantentum der Böhmen ist für die Musik nur ein reizvolles Zwischenspiel. Das Programmatische, das Moderne ist auch hier auf dem Wege.

In Rußland ist der Schaffende im Durchschnitt Dilettant. Der Boden ist nicht mit Kultur gedüngt. Der Offizier, der Ingenieur wollen die Baumeister großen Stils der nationalen Musik sein. Ihr eingeborenes Musikantentum und ihre Seele wirken zusammen, das Beispiel der musikalischen Kulturvölker für sich zu nützen. Sie geben sich allen Einflüssen willig hin: dem deutschen für die Sinfonie, dem französischen und italienischen für die Oper. Vom Hofe, von den höheren Sphären der Gesellschaft wird von jeher eine Oberschicht französischer Salonkultur über alles Künstlerische gebreitet. So ist ja auch das höfische Ballett eine bezaubernde Mischung bodenständiger Tanzlust und leidenschaftlicher Tanzbegabung mit den traditionellen französischen Formen.

Digitized by Google

Der russische Mollton, byzantinische Starrheit, orientalische Prachtliebe und Sinnlichkeit, die Lust an halbasiatischen Rhythmen, das lange Hinbrüten, die Freude am schönen Klang: dies alles wird Musik. Ein reicher Schatz russischer Volkslieder breitet sich vor uns aus. Alle Stämme Rußlands steuern zu ihm bei. Dieses Urrussische stößt nun zu Europa. Am europäischsten ist Tschaikowsky. Es ist nichts von tiefer Geistigkeit in ihm, der Schumann und französisches Parfüm in sich aufnimmt, doch ohne eine stärkere Erschütterung seines reinen Musikantentums zu erleben. Sein „Eugen Onegin" ist doch mehr Spiegelung des Russentums als „Pique-Dame". Was geistige Gestaltung der Form ist, ahnt er kaum. Das Leben des Motivs, aus der Zucht von Jahrzehnten erwachsen, ist in seinen Werken nicht zu finden. Auch er fügt zusammen, aber was sich ergibt, ist nicht mit Notwendigkeit zusammengekittet. Da steckt nichts von der Unbedingtheit Dostojewskis, der Urrusse bleibt, und die Selbstzerfleischung dieses Dichters verwandelt sich bei Tschaikowsky in eine milde Selbstquälerei, der die häufigen Aufschreie nichts von ihrem passiven Charakter nehmen. Mag die weltberühmte Sinfonie pathétique der verhältnismäßig tiefste Ausdruck dieser seelischen Verfassung sein: sie ist nur ein sehr reizvolles, einfallsreiches, farben- und rhythmensprühendes, aber keineswegs modernes Stück; doch im höchsten Sinne verwertbar.

Echtes Russentum, das sich vom Dilettantismus lösen und zur vollkommenen Verarbeitung des Rassigen wachsen möchte, schart sich um Balakirew, den großen Pianisten und scharfsichtigen Kritiker, der seine Jünger in strenger Zucht hält: Cesar Cui, Borodin, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow haben den Zauber dieser Persönlichkeit erlebt. An ihr entzündet sich Rimsky-Korsakow, der erste durchgebildete Vertreter russischen Volkstums in der Musik. Seine Fackel leuchtet allem Werdenden voran. Aber unter diesen Russen, deren Wirken bis in die jüngste Zeit hineinreicht, gibt es einen Einsamen, der Zukunft bedeutet, obwohl er als Mensch längst Vergangenheit ist: Mussorgsky.

Die Seele des Russen empfängt nicht nur: sie gibt schließlich Entscheidendes. So rasch der Russe in seinem von Tradition

Digitized by Google

nicht beschwerten Liebhabertum und in seinem Ehrgeiz nach Weltbedeutung sich alles Europäische aneignet und mit gierigem Klangsinn in sein Idiom überträgt: Geist, der sich eigentümlich verbohrt, und Alkoholismus, der ihn umnebelt, verhelfen der russischen Seele zum Durchbruch in der Musik. Und noch vor der Zeit, in der sich dank dem internationalen Dirigententum diese Spiegelung der deutschen und anderen Instrumentalmusik im russischen Ohr und im anpassungsfähigen Handwerk vollzieht, hat der spekulative Geist hellsichtiger Nervenmenschen sich einen Zugang zur modernen Kunst erzwungen, ja ihr selbst erst einen neuen Weg gewiesen. Wir stehen mit Dargomyschski und Mussorgsky an der Pforte jenes seherischen Russentums, das von seiner Seite aus die Welt erhellt. Sie sind nicht ungeduldig. Sie sollen, wenn es ihre Zeit ist, empfangen werden.

Skandinavien hat zunächst in diesem Wettbewerb nicht viel zu bedeuten. Norwegen: Grieg ist begrenzt und Sinding pflegt die große Form unter Preisgabe der nationalen Art. Schweden, das etwa einen Sjögren vorstellt, braucht Zeit, um zur Beherrschung des Handwerks zu wachsen. Überall spürt man, daß rasch ein Seitenweg zur musikalischen Kultur genommen werden soll. Deutschland bleibt Vorbild und Lehrmeister. Doch ist es jedenfalls zu spät, um bei dem hastigen Schritt der Tonkunst organisch in sie hineinzuwachsen. Und der Weg zu ihr verlängert sich noch durch natürliche Sprödheit des Nordens, die wiederum auf die Landschaft zurückzuführen ist; durch das Fehlen des Urmusikantentums der Böhmen und der Slawen. Doch kann es geschehen, daß das Dunkel der Natur, wenn es sich ausprägt wie in Finnland, dem Lande der Seen, und die Bedrückung durch das Russentum, das eingeborene Kräfte zurückhält, eine stille und feine Art wie die des Jean Sibelius zeugen. Auch diese, im Lokalkolorit befangen, hat Mühe, sich bis ins Sinfonische zu entwickeln, findet aber gerade dank dem Vielfältigen der Einfarbigkeit den Zugang zur modernen malerischen Musik, die wir, wenn alle Nebenflüsse sich im Hauptstrom vereinigt haben, in ihrer ganzen Art betrachten wollen.

* * *

Digitized by Google

Eines reizt von jeher den Menschen Europas besonders stark: Exotik. Dichter und Erzähler haben die Phantasie derer, die im europäischen Alltag leben, immer durch phantastische Schilderungen erregt. Die Sehnsucht nach dem Abenteuer, nach Robinsonaden erfaßt auch den Musiker. Freilich ist der Begriff musikalischer Exotik um so vieldeutiger, als ja der Ton die Eindeutigkeit des Wortes weder anstrebt noch erreicht. Ungewohnte Rhythmen und Intervalle, von Tamtam, Tamburin, Kastagnetten begleitet, mögen den Geist des Exotischen beschwören. Die Phantasie des Musikempfänglichen begnügt sich mit nebelhaften Vorstellungen einer fremden Welt. Dies ist Romantik. Erst später kommt die folkloristische Wissenschaft, um durch genaue Forschung die Bereiche der Exotik zu sondern und der Tonkunst mit Bewußtsein neues Blut zuzuführen.

Zunächst und lange zog der Orient zu sich hin. Frankreich, das Land der Augenkunst, dem die romantischen Dichter den Reiz des Morgenlandes glühend abschilderten, hat früh schon orientalische Musik geschaffen. Kunst als Spiel: dies geht von Davids „Le désert" bis Délibes' „Lakmé". Im Grunde ist es kleine, schillernde Form; also Franzosentum, das kühl, geistreich, meisterhaft mit farbigen Steinen spielt. Der Tanz ist der rhythmische Grund dieses Spiels. Aber in Bizet, der über „Perlenfischer", „Djamileh", „Arlésienne" „Carmen" erreicht, füllt sich das Exotische, vom Tanzrhythmus beschwingt, mit Blut. Ist dies Orient? Das europäische Spanien, das der Kultur noch fern steht, mag dafür gelten; aber gewonnen wird der Kern des Exotischen in „Carmen" aus der Habanera und Seguidilla Südamerikas, aus kreolischer Wildheit, die einherstampft, und aus dem ewigen Zigeunertum, das ein Sammelname ist. Dies alles geht in die Kultur eines genialen französischen Musikers ein, der nun menschliche Leidenschaft in einer Weltsprache hinreißend klingen macht.

So fließen alle Schattierungen des Fremdartigen zusammen, um in dem Sammelbecken der neueren Musik ihren Wert zu gewinnen. Aus dem Spiel wird allmählich Ernst.

* * *

Digitized by Google

Aber es ist gut, von soviel Lokalkolorit, von soviel Farbigkeit aus einmal deutsches Volkstum der Musik zu betrachten.

Die Tiefe der deutschen Seele offenbart sich sehr früh in eben dem Mangel an Farbe, in eben dem Fehlen der Beweglichkeit, die den Zauber fremder Musiken bildet. Schweben zwischen Dominant und Tonika, Eintönigkeit des Rhythmus sind Eigentümlichkeiten des deutschen Volksliedes, das in solchem Rahmen die Vorzüge des Gemütes, der harmlosen Munterkeit entfaltet. Seine Eigenart ist allgemeiner. Sie gestattet sehr viel Unbegabtheit, aber auch unvergleichliche Möglichkeiten. Der Weg ins Unbegrenzte, ins Jenseitige, Mystische ist durch diese allgemeinere eigene Art geöffnet. Die Frömmigkeit und der schwere Schritt des Chorals hat sie noch gestärkt. Die Unfarbigkeit der Harmonik begünstigt die horizontale Richtung, das Werden einer Mehrstimmigkeit, die nie, auch in den späten Abenteuern der deutschen Musik, ganz verloren gehen kann.

Und es meldet sich, wenn das Deutschtum in Ernst und Nüchternheit versinken will, das Österreichische. Es gab dem Persönlichsten Atmosphäre, erleichterte den Großen den Flug. Denn es hat seinen lebenslustig sich wiegenden Rhythmus, es wird Ländler und Walzer, zeugte Lanner, Strauß und leider auch einen Teil der modernen Operette; aber es hat auch, schon bei Schubert, seinen Hintergrund von Traurigkeit.

Dieses Österreichische ist bereit, sich mit dem neuen Geiste zu mischen. Wir sind bei Mahler.

Digitized by Google

Gustav Mahler

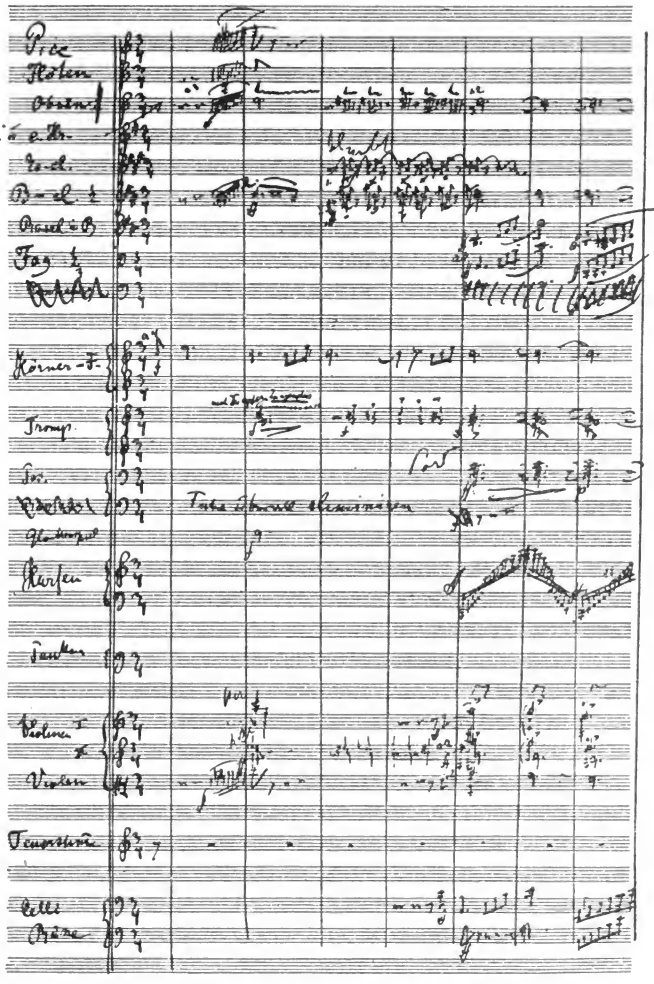
Es gibt ein Mahler-Problem. Ja, man könnte von einem Fall Mahler reden. Eine ganze Mahler-Literatur hat sich angehäuft: hier Dithyramben, dort Verdammungsurteile; dies ist im ganzen ihr Bild. Schicksal eines Musikers. Man kann, so scheint es, über diesen uns Nahen noch viel weniger ruhig sprechen als über die anderen: Strauß, Reger, Pfitzner.

In der Persönlichkeit des Mannes freilich ist es begründet. Hier hat einer ein Leben im Fieber des Schaffenden durchrast; hat in schonungslosem Eifer gewagt, das Theater umzubilden und zugleich, wie die Großen, eine Neunzahl von Sinfonien in die Welt zu setzen. Dies alles in fliegender Hitze. Sein Werk trägt die Züge der unausgesetzten Spannung, ist im tiefsten aufreizend.

Und: Mahler ist Jude. Ein Jude der Neuzeit als Sinfoniker großen Stils. Die scheinbar tote, durch Beethoven geweihte Sinfonie durch einen Juden wiedergeboren? Die Zusammenhänge zwischen Rasse und Musik werden äußerlich aufgespürt und oft böswillig angeprangert. Die ideale Richtung des Mannes verdächtigt.

Aber sein Judentum sollte doch von denen, die es gut mit ihm meinen, als mitzeugende Kraft seines Werkes auch nicht abgestritten werden. Dieses jüdische Blut ist wichtig. Ewig gärend, kann es vielseitig veranlagen und nicht immer zur Höhe. Es drängt zur Zersetzung wie zur Zusammenraffung. Aber es hat die Fähigkeit, sich so zu verfeinern, daß eingeborenes Judentum und mitgeborenes Deutschtum eine unlösliche, veredeltere Bindung eingehen. Dann können metaphysisches Denken und höchste Intensität des Gefühls als Erbteil der Geburt durch die Nerven schöpferisch werden. Mehr noch: sie schreiten ins Unbegrenzte; sie haben den Zug zum Übernationalen.

Digitized by Google



Gustav Mahler, Anfang des „Lieds von der Erde"

Digitized by Google

Auch in Mahlers Seele gräbt das Judentum tiefere Furchen. Das Wesen der neueren Psyche wird hier noch problematischer. In diesem zu Außerordentlichem geschaffenen Menschen sind die Nerven immer bereit, den Körper zu sprengen. Er fühlt sich deutsch bis in die letzte Fiber. Aber seine Kraft ist nur Nervenspannung. Richtung ins Metaphysische und höchste Gefühlsintensität werden hier notwendig mit leidenschaftlichem Fanatismus verfochten. Und tief ist sein Verhältnis zur Natur. Man möchte es völlig naiv nennen. Er will urvolkstümlich, österreichisch singen. Aber er ist ein Heimgesuchter, ein Gequälter, ein hundertfach Belasteter: als Moderner, als inbrünstig Nachschaffender, als Jude. All das geistert durch seine Musik, die ein Dämon zum Werden treibt. Darum die ungezählten Widersprüche in seinem Werk. Darum eine gewisse tiefe Seichtheit; eine halbschöpferische Ironie, die Scheidemünze adelt; darum auch sein genialischer Klang, der den Wald- und Wieseneinfall umtäuscht. Und über alledem, als Merkmal der Rasse, etwas Christushaftes, nach Heiligkeit Ringendes.

Die Zusammengesetztheit seines Wesens wird immer klarer. Sein Hang zum Nachschaffen ist nicht weniger leidenschaftlich als der zum Schaffen. Mahler zeigte die Vollendung des Deutschen im Juden. Das Wagnerwort „Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun" war für ihn: „Deutsch sein heißt, sich in einer Sache aufzehren". So wollte es seine in unaufhörlichen Spannungen lebende Natur, die eines aufgepeitschten, immer wieder sich aufpeitschenden Ekstatikers.

Aber der Mann, der sich so fanatisch, rückhaltlos hingab, war auch hellsichtig für sich selbst. Er erkannte seine Schwäche, seinen Bruch, ohne sie erkennen zu wollen. Und so echt sein Gefühl war: er spielte auch Theater vor sich selbst, um seine Schwäche vor sich zu verschleiern. Die große Geste, das Pathos, das er an seinem Abgott Wagner bewunderte, konnte er auch für sich selbst nicht entbehren. Mimisch hervorragend begabt, liebte er das Theater mit der vollen Inbrunst eines echten Theatermenschen. Aus dieser Welt, die er unaufhörlich reich beschenkte, flüchtete er sich in eine andere, die seine metaphysische Sehnsucht ganz erfüllen

Digitized by Google

sollte; in die der eigenen Sinfonie. Zwischen beiden mußte er leben. Das war seine Begrenzung. Als er vom Theater Abschied nahm, tat er's mit dem quälenden Bewußtsein nur halb erfüllter Aufgabe. Er haßte den Betrieb, aber wie gern hätte er an der Erfüllung dessen, was er als seine Sendung betrachtete, weiter gearbeitet! An diesem aufreibenden Zwiespalt zwischen Schaffen und Nachschaffen, zwischen Theater und Sinfonie nährte sich seine Nervenspannung. Gärende Unruhe war ihm Antrieb seines Schaffens.

Darum gibt es für ihn nichts Endgültiges. Es ist, als ob er immer von neuem begänne. Wie in einem Krampf hat sich Werk um Werk von ihm losgelöst, jedem hat er die volle Inbrunst seiner Hingabe, jedem die letzte Genauigkeit des Details geschenkt. Er hat sich ganz bekannt. Als der gleiche hingerissene Mensch wie im Theater, mit der gleichen Deutlichkeit und getragen von seinen Erfahrungen am Dirigentenpult. Aber es ist nichts Endgültiges.

Zwischen dem Bekennenden und der Öffentlichkeit klafft ein Abgrund. Jeder wahrhaft Schaffende fühlt sich einsam. Bei Mahler aber ist das Einsamkeitsgefühl besonders stark. Er ist von Natur scheu. Aber er will, muß sich mitteilen. Denn er umarmt im Geist die Menschheit, der er sich aufzwingen will. So übertreibt er, der von Hause aus Scheue, schon darum das Pathos, weil er die eigene Scheu übertönen möchte.

Man spürt in ihm die ekstatischen Schauer Dostojewskis und begreift, daß er in diesem Dichter, den er liebt, Bestätigung der eigenen Natur sieht. Aber noch andere Gemeinschaft hat dieser dem Geistigen verhaftete Mensch: Goethe. Auch das Faustische ist in ihm, auch die Sehnsucht nach jener Abklärung, die er mit seinem ererbten Wesen nie erreichen wird. Im Reiche der Musik sind es Beethoven und Wagner, zu denen er strebt. In Beethoven verehrt er den Baumeister, in Wagner aber gewiß noch mehr als den Musiker. Auch er fühlte sich als Verwalter des Erbes von Bayreuth. Freilich verpflichtete ihn schon der Betrieb zu einem Spielplan, der gegen das Bayreuther Dogma verstieß. Aber dann war es doch eben der Geist, mit dem er diesen Spielplan erhöhte. Und mit Wagner verband ihn auch die Richtung auf das Meta-

Digitized by Google

physische und Ethische, das nicht nur dem Theater, sondern der Menschheit dienen sollte.

Doch es scheidet ihn tief von Wagner das Musikantische. Der inbrünstige Ekstatiker, der sich zerrieb, der Nervenmensch, den unheimliche Gesichte bedrängten, der Mystiker, der in Weltenferne schweifte, sehnte sich zu dem Grund zurück, in dem der Musikant verwurzelt war. Trompetensignale, Marschrhythmen, Trommelwirbel, bäuerliche Tänze, Naturgesang und die Landschaft der deutsch-böhmischen Heimat sind Tragbalken seiner Kunst. Die Poesie des Urlauts ist ihm vertraut. Und doch kann er nicht eigentlich Heimatskunst machen. Denn Unruhe, Skepsis, kurz sein überempfindliches Nerventum erschüttern oft den tiefen Glauben und die echte Naivität, die sich festsetzen wollten, und die Schärfe des Geistes biegt das Musikantische durch Ironien zuweilen um. Er blieb ein Diatoniker, der das Quälende in sich nicht wahrhaben wollte, aber es doch nicht ausscheiden konnte.

* * *

In Sinfonien sind solche Widersprüche einer Natur in ihrer vollen Gegensätzlichkeit bisher noch nie Ausdruck geworden. Sie haben etwas noch nie Dagewesenes. Ihre Bedeutung ist psychologisch, weil sie eine zerrissene Seele enthüllen und erleuchten, und musikalisch, weil sie einen Urzustand der Musik zugleich mit ihrer letzten Verfeinerung darstellen. Mahler ist ein Rückschauender und ein Vorschauender; rückschauend im Musikantischen, vorschauend als Nervenmensch. Hier mehr schöpferisch als dort, stärker, wo er schwächer scheint; aber überhaupt nicht dazu geboren, klassisch zu werden.

Beispiellos ist die Art, wie sich der Melodiker Mahler betont. Es ist, als sei eine ganze vorangegangene Entwicklung ausgelöscht. Man hat freilich Bruckner auszunehmen. Aber es ist im Ernst nicht möglich, die spiegelklare Seele Bruckners und die durchfurchte Mahlers einander gleich oder ähnlich zu setzen. An Bruckner ist alles naiv; Mahler aber will seine Naivität wirksam und eindringlich, mit der vollen Bewußtheit des durch Berlioz, Wagner und Liszt hindurchgegangenen Künstlers bekennen.

Digitized by Google

Der Drang Mahlers, sich urvolkstümlich, unmißverständlich der größten Gemeinde der Welt mitzuteilen, treibt ihn, sein Melodisches so plastisch wie möglich hinaustreten zu lassen. Wie er als Dirigent auf letzte Verdeutlichung des Werkes dringt, wie er als Briefschreiber zu krankhafter Unterstreichung des ihm Wesentlichen neigt, so will er auch sein Thema mit höchster Deutlichkeit vor die Sinne rücken. Das kann er nur, indem er alle Stimmen singen macht. Mit einem Nachdruck und einer Unbekümmertheit tut er das, zugleich aber auch mit einer Durchseelung und Durchsinnlichung des Klanges, die seinem Orchester unverkennbare Eigenart aufprägt. Man muß schon an gewisse melodische Unterstreichungen des von ihm sonst so ganz verschiedenen Wagner, etwa im letzten Akt des „Siegfried" denken, wo Ähnliches auftritt. Aber die Hellhörigkeit des nervösen Ekstatikers für den Klang, um seiner Naivität die denkbar eindringlichste Fassung zu geben, geht noch weiter. Man hat diese Art, die auch auf den Bau des Werkes übergreift, wiederholt primitiv genannt. Aber ihre Kunstlosigkeit ist die letzte Folge eines höchst verwickelten Vorganges, in dem Bewußtes und Unbewußtes ineinanderfließen, und einer Überempfindlichkeit der Nerven, die immer auf der Hut sind, das Zufällige in der Darstellung auszuscheiden, und die das Geschriebene und Gedruckte doch nicht für das Endgültige halten wollen. Die Verwertung des Eigenklanges der Instrumente, ihr innerlich abgestuftes Unisono, die Ausnützung ihrer Lagen, die Verselbständigung der Holzbläser, die Abtönung des bereicherten Schlagwerks, die seltsamere Heranziehung der D- und Es-Klarinette, die Umwertung einzelner sonst füllender Orchesterinstrumente wie der Harfe in solistische Klangmittel, und nicht zuletzt das liebevolle, spürsame Erlauschen des Geigenklanges wie etwa in der vierten Sinfonie: dies alles und noch viel mehr, unter der ständigen Bewachung eines Heeres dringender Vortragszeichen, soll das Singen der Instrumente sichern. Diese Überdeutlichkeit scheint ja in der Tat gar nicht Forderung moderner Nerven, sondern eines musikantischen Ohrs. Denn die Farbe als Farbe wird nicht gesucht, ein koloristisches Verschwimmen der Einzelheit wird ebenso in der vertikalen Richtung vermieden, wie der Ersatz der Entwicklung durch die Farbe.

Digitized by Google

Um so lieber dehnt sich die Sequenz. Verkürzung des Ausdrucks ist Mahlers Ziel nicht. Dieser vom Krampf Geschüttelte hat keine Eile, wenn es um Deutlichkeit geht. Die fanatische Sachlichkeit, die den Propheten für Wagner am Pult trägt, führt auch dem Schaffenden die Hand. Der Zug ins Monumentale darf nicht gestört werden. Besessenes Musikantentum, ethisch und metaphysisch gerichtet, im Banne eines titanischen Schöpfungsplans, will sich ganz ausleben.

Doch dieser im tiefsten widerspruchsvollen Natur wird notwendig die ungebrochene Ausführung des Planes durchkreuzt. Die plastische Hervorhebung des Melodischen, obwohl grundlegend, wird doch den Weg der Sinfonie nicht bis ans Ende kennzeichnen. Schon darum nicht, weil der hysterische Krampf des Schaffens gewisse Plötzlichkeiten verursacht. Ein Aufschrei durchzittert das ganze Orchester: Berlioz in einem anderen Temperament. Alle Schönheit des Singens ist für Augenblicke geschwunden. Oder: ein atemraubender Wirbel des Schlagzeuges will Weltmusik ertönen lassen. Der Triller, an dem selbst die Posaune teilnimmt, spricht ein großes Geheimnis aus. Diese Plötzlichkeiten des Nervenmenschen Mahler bohren am Organismus des Werkes. Überdies will die melodische Ausbreitung selbst die Entwicklung des Baues hindern. Die Stimmen singen, aber sie drängen nicht polyphon weiter. Das Homophone wird bezeichnend, die vertikale Richtung betont sich, auch die Farbe als Farbe wird vorlauter, als es der Schaffende möchte. Mehr und mehr fällt ein Stildurcheinander auf, das ebensosehr die zerrissene Seele Mahlers erhellt, wie es die Sinfonie als etwas Zusammengesetztes zeigt. Zugleich aber hat sich in der ruhelosen Dynamik dieses Orchesters allerdings eine tönende Welt offenbart: in einer Echtheit des Gefühls, das auch ein theatralisches Pathos nicht verdunkeln kann. Denn dieser Mensch nahm ja auch das Theater verteufelt ernst.

* * *

Die beispiellose Deutlichkeit aber, mit der er seine Melodie ins Licht setzt, hat diese selbst als unerhört sorglos enthüllt. Gewiß ist Reminiszenzenjägerei leicht und lästig. Gewiß kommt es

Digitized by Google

letzten Endes darauf an, ob ein anklingender oder gar entlehnter Gedanke in neuem Zusammenhang Eigenwert erhält. Aber dies ist es ja eben: die Primitivität, die sinnliche Nacktheit, mit der das anklingende oder entlehnte Thema als Einfall auftritt, ohne sich eigentlich zu entwickeln, hat Mahler von jeher als Anempfinder seltener Art erscheinen lassen. Wäre er Programmatiker, wäre er reiner Koloriſt, dann träte der Einfall als Einfall in seiner Bedeutung von selbst zurück. Aber Mahler ist seines Zeichens Musikant. So wird das, was er von Beethoven, von Wagner zumal, von anderen noch entlehnt, als naives Bekenntnis aufgenommen. Es verrät sich die Wechselbeziehung zwischen dem Nachschaffenden und dem Schaffenden.

Darin aber erschöpft sich nun der Melodiker Mahler freilich nicht. Er entnimmt seine Themen der Natur, der Stimme des Volkes, dem heimischen Tanz. Und es geschieht wohl auch, daß eines von ihnen seltsame Erlebnisse hat, daß es sich fortbewegend in dieser Welt der Sinfonie, wie schon der Kuckucksruf der ersten, die Wandlungsfähigkeit eines Urwesens erhält. Dies ist Ausnahme. Sehr oft dagegen macht das Pathos, mit dem etwas Allzuhandgreifliches sich ausspricht, erstaunen. Und von selbst erhebt sich wieder die Frage nach dem Wert des Einfalls. Gewiß: Form und Umriß der Sinfonie sind von dem leidenschaftlichen, philosophischen Grübler, von dem gottsuchenden, gottbehauptenden Idealisten bestimmt. Weltanschauung und Musikantentum tragen und treiben diese Musik. Aber nur wahrhaft schöpferische Phantasie kann sie zu organischem Leben führen, und dieses muß im ganzen wie in der Einzelheit pulsieren. Man hat mit der scharfen Dialektik der Liebe, die doch nicht blind ist, die Schwäche des schwachen Punktes in Mahler fortbeweisen wollen; man läßt den Bauherrn mit dem Baumaterial als Klangsymbol, das an sich ohne Eigenart ist, selbstherrlich schalten. Dies könnte für einen unzweifelhaften Architektoniker halb und halb, nicht ganz, gelten. Wenn nun aber Mahlers Werk mehr architektonischen Willen als seine Vollendung zeigt, dann wird eine Urschwäche, nämlich der Mangel durchgehender Erfindung keimkräftigen Baumaterials um so stärker beleuchtet.

Digitized by Google

Kein Komponiſt kann ſo wenig wie Mahler die Klavierfaſſung ſeiner Werke vertragen. Man hätte ſie ihm erſparen müſſen. Erſchreckend armſelig wirkt ſie etwa als Skizze oder Nachhall der dritten Sinfonie. Dieſe große Ausſprache der Natur verliert dann alle Leucht- und Eindruckskraft. Klangſymbole von Eigenwert hat andererſeits ſchon die Romantik in allen ihren Themen geſchaffen.

Um Mahler ganz gerecht zu werden, darf man ihn nie als den großen Baumeiſter, als den zielbewußten Ordner und Geſtalter ſeiner Gedanken darſtellen. Eine zwingende Erſcheinung voller unaufgelöſter Widerſprüche: das iſt er. Stehen wir ſo zu ihm, dann wird uns zwar wie bei keinem anderen Schaffenden unſerer Zeit Größtes und Schwächſtes in unmittelbarer Nachbarſchaft, in gegenſeitiger Durchdringung treffen, aber die Erkenntnis dieſer Natur wird uns nicht aus dem Bannkreis dieſes Seltſamen drängen können. Sein Feuer, ſeine Leidenſchaft, ſein Ernſt, ſein Wille, ſich der Welt aufzuzwingen, werden immer mächtig ſein.

* * *

Das Lied iſt als Keim ſeines Werkes erkannt. Wie ſollte es auch nicht, da hier Lied und Sinfonie gegeneinanderſtehen, und da in ſeinen Sinfonien immer wieder die Erinnerung an das Lied ſich meldet! Dieſes Lied iſt ſein Schickſal. An ihm rankt ſich das Beſte ſeines Lebens und ſeines Schaffens empor. Der Menſch, der die Inſtrumente ſingen machen will, ſehnt ſich nach der Menſchenſtimme; und der Sinfoniker ruft endlich, nach eigenem Geſtändnis, an irgendeinem Punkt das Wort herbei. Natur und Poeſie: dieſe beiden umſchlingen ſich in Mahlers Lied. Aus einer tiefen Unruhe flüchtet er ſich dahin, wo er aufatmen darf. Ein Kinderland öffnet ſich dem von inneren Stürmen Bewegten. Seine Heimat klingt ihm zu: alle Naturlaute, alle Menſchenlaute. Aber auch die leiſe Wehmut des Volksliedes. Sie miſcht ſich mit dem, was in ihm Raſſe und Schickſal iſt: mit dem Nachklang ererbter Bürde, ererbten Schmerzes. So ſpürt er auch in den Wunderhorndichtungen ihren tieferen Sinn auf. Und ſein Fauſtiſches wird durch ſie geweckt. Wie er nun Klang und Wort, Natur und Poeſie ſo miteinander vermählt, daß er die Worte nach dem Klang, den

Digitized by Google

Gustav Mahler
Nach der Büste von Auguste Rodin

Digitized by Google

Poesie in ihm hervorruft, ummünzt: das ist einzigartig. Denn selbst hier schweigen die Widersprüche seines Wesens nicht; nur ist das, was sie auf kleinem Raume ergeben, eben in sich geschlossen. Heimatsklang, Unruhe, Weltanschauung, durch den Dämon verknüpft und zur schöpferischen Leistung getrieben, schaffen Wunder der Beseelung. Stimme und Orchester nehmen an ihr teil in einer Art, die sie unlöslich verbunden zeigt. „Wo die schönen Trompeten blasen" oder „Revelge" sind tief bewegend; aber in des „Antonius Fischpredigt" etwa wird das Groteske und das Gespenstische Klang. Schatten steigen auf. Während ein Mensch lacht, packt ihn der Dämon.

So stehen wir mitten in der zweiten, der C-Moll-Sinfonie, deren Scherzo hier geboren ist. Es ist das Geniestück des Werkes, das um so ganz anderer Dinge willen populär zu werden beginnt. Die Gegensätze von Trauer, Aufschrei, Erzittern, Zusammensinken, Lieblichkeit und einem Pathos, das im Auferstehungschor gipfelt: dieses Auf und Ab von Stimmungen, die ein gewaltiges Orchester mit nie erlebten Abstufungen des Tempos und der Dynamik, mit vielsagenden Pausen ausspricht, kann zu den gesteigerten Wirkungen einer neunten Sinfonie führen. Und doch wird sich kaum irgendwo das Schwache neben dem Starken in Mahler so zum Greifen aufdrängen wie hier. Großartigkeit der Anlage und ein Nichtfertigwerdenkönnen, nur verhüllt durch das Aufgebot von Klang und Pathos, ist Charakter der C-Moll-Sinfonie. Aber nach all dem Kreuz und Quer eines Al fresco-Wagnertums kehren wir in der Erinnerung zu jenem vom Lied gezeugten Scherzo, zu seiner unablässigen, spukhaften Phantastik zurück.

Die idyllische Vierte verklingt. Freund Hein mahnt. Die Schatten in der Seele des Menschen verdichten sich: „Kindertotenlieder". Schwer lösen sie sich los, die Rückertschen Worte weit hinter sich lassend, und tief leuchten sie in die Bitternis hinab. Wo bleibt der freundliche Ausblick in Natur und Heimat! Wir finden ihn in den kommenden Instrumentalsinfonien wieder. Schwer ringt hier Mahler um Gestaltung. Die Stütze des Wortes fehlt. Und es ist, als ob die Schwierigkeit sich nun verdoppelte. Von jeher auch quält sich Mahler mit Umstellung, Neueinteilung der Sätze. Dieses

Digitized by Google

unruhvolle, keineswegs zielsichere Vorwärtsschreiten ist ja durch die Unveränderlichkeit der Grundlage, durch die Widersprüche des Wesens und der Schaffenselemente bestimmt. Der Al fresco-Melodiker greift, in der Fünften und in der Siebenten, zu kontrapunktischen Formen. Aber der Zwiespalt zwischen dem Homophonen und dem Polyphonen ist mehr als ein technisches Problem, das ein Mahler selbstverständlich löst: eine Folge des Urwesens, das zwischen Natur und Metaphysik schwebt, das den Gesang will und den Aufbau möchte. Und wiederum ruft das Wort. Und wiederum, mit erneutem Aufschwung, soll die Welt umfaßt, zugleich aber der innere Widerspruch übertönt und der Glaube stabiliert werden. Die Urzeit und die Neuzeit, Hrabanus Maurus und Goethe, die Hymne Veni creator spiritus und die Schlußszene aus Faust II sollen, sich verbrüdernd, in der Achten zusammenklingen. Vierstimmiger Doppelchor, Knabenchor, Solostimmen, Orchester sollen es sagen.

In den vorangehenden reinen Instrumentalsinfonien waren bei mancher Schönheit, die aufblühte, Verdickungen selbst im Orchester eingetreten. Seine Beseelung und das schwere Ringen um Gestaltung waren einander hinderlich gewesen. Hier aber, wo das Wort ihm zur Hilfe kommt, ja entscheidend, herrschend wird, befriedigt sich ein Urtrieb der Natur, und eine beflügeltere, gereinigtere Technik, die alle Kontrapunktik meistert, führt das Pathos des Mannes, der vom echten Theater im echten Theater ausruht, zu glanzvollen Wirkungen. Inbrünstig kommt der Klang dem inbrünstigen Wort entgegen, ein Accende lumen sensibus macht in seiner Allgewalt erzittern, ein Gloria jubelt Erfüllung. Dies fügt sich natürlicher zusammen als der zweite Teil, der reicher an Nummern, an abgestufter farbiger Pracht: wie Anachoretenchor, Frauenterzett ist.

* * *

Es scheint ein Triumph. Aber der Mensch, der ihn vor der Welt erreicht, ist vom Leid gezeichnet. Dieser Aufschwung der achten Sinfonie ist zusammengeraffte Kraft eines, der sich müde fühlt, der müde ist.

Digitized by Google

Immer ergreifender wird das Lied, das er vor sich hinsingt. Mahler ist tot, die Nervenspannungen haben den Körper, das, was ihn atmen macht, das Herz gesprengt. Aber sein Lied, das „Lied von der Erde", klingt nach. Als Sinfonie; als Gesänge mit sinfonischen Zwischenspielen. Chinesische Lyrik eines Einsamen, Müden, der den Jammer der Erde fühlt, der Jugend, Schönheit nur von fern noch herübertönen hört, von Hans Bethge nachgedichtet, hat ihn berührt.

Dieses Werk ist Mahlers Vollendung. Wo alles Pathos schweigt, wo auch Natur, Heimat, Schönheit nur ein Nachhall sind, da wird er echter als echt. Seelische Hintergründe werden beleuchtet, Herbstliches wird ausgesprochen: das Thema verschwimmt, der Klang verklärt sich. Die Wehmut der Rasse färbt um, was aus dem eigenen Lied, was aus der Tristanstimmung des dritten Aktes, was aus Berlioz' Scène aux champs geboren scheint. Es hat seinen völligen Eigenton. Veredeltes Musikertum, das ein letztes Ergebnis des Menschtums ist. Die Instrumentalmittel sind auf die äußerste Einfachheit gebracht. Die Holzbläser klagen, lächeln. Bis dann, beim Abschied, die Oboe Wortführerin der Einsamkeit wird. Dämmer der Landschaft, Dämmer der Seele. Längst ist der Tenor verstummt. Der Frauenstimme (oder dem Bariton) gehört das Schlußwort. Das „Ewig", etwa von Madame Cahier hingehaucht, inmitten des in ein Jenseits verdämmernden Landschaftsbildes, das etwa unter Bruno Walter klingend geworden ist: ein Scheidegruß des Seltsamen, wie ihn ähnlich die Welt noch nicht gehört hat. Und hier ist auch, wenn wir uns des Geschehenen bewußt werden wollen, zwischen Homophonie und Polyphonie ein Ausgleich entstanden, die Freiheit des Harmonischen erreicht, der moderne Geist verwirklicht.

Diesem wahren Scheidegruß folgt eine Neunte; sollte eine zehnte Sinfonie folgen. Diese Neunte scheint doch eine Rückkehr ins Diesseits, in die Natur; das Marschtempo leitet sie ein, als wäre sie von einst. Aber die unheimlichen Gesichte steigen wieder auf, auch in den Ländler mischen sie sich, das Rondo, Burleske beherrschen sie. Ein endloses Adagio löst alle Spannungen. Ein Adagio. Jede Schlußwirkung ist hier vermieden. Hart stoßen in der Stimm-

Digitized by Google

führung die Linien gegeneinander. Wieviel hier Absicht war, wissen wir nicht. Mahler hat dieses Werk nicht als endgültig betrachtet. Aber daß auch ihn, den Naiven, Probleme der neueren Musik heimsuchten und seinem Ausdrucksbedürfnis Möglichkeiten eröffneten, ist wohl unzweifelhaft. Denn Arnold Schönberg stand ihm menschlich nahe.

Als seltsamste Erscheinung unter den Schaffenden der Gegenwart wollen wir Mahler nehmen. Nur an halben Erfüllungen entzündete sich sein Schaffenstrieb. Seine Kunst hat ein Doppelgesicht: sie schaut rückwärts und vorwärts. Sie ist sehr groß und sehr klein. Kunst eines leidenschaftlich Nachschaffenden, der sich in fremde Werke hineinkniet und sie im Schaffen nicht vergessen konnte. Auch nicht vergessen durfte. Denn der Dämon, der den Kapellmeister zur genialen Genauigkeit trieb, war derselbe, der den Schaffenden zur Aussprache zwang. Und die Durchnervung des Orchesters konnte nur so zur Tat werden; und so auch nur konnte die höchste Verdeutlichung des Melodischen sich vollziehen. Sie, die eine Forderung des Musikantischen in ihm war, trat in Gegensatz zu seinem Metaphysischen. Die Vielspältigkeit eines genialen Menschen, eines naiven Ekstatikers, der nur an den Grenzen des Seelischen leben konnte, wurde noch gesteigert durch das Theater, dem er mit Inbrunst gehörte; das er in sich barg.

So fließt sein Werk aus vielen Quellen; ist mehr Mischkunst, als irgendeine andere zeitgenössische; mit Schlacken durchsetzt und doch glänzend; theatralisch und doch echt; programmatisch und doch programmlos; gebaut und doch primitiv. Es ist in seinem Hauptteil rückschauende Kunst, aber von einer besonderen Art. Ein kleinerer Teil, Schlußszene seines Schaffens, das „Lied von der Erde", letzte, reinste Blüte des Mahlerschen Liedes, den Menschen ganz abgewandt, in kammermusikalischer Heimlichkeit geboren, ist vorschauende Kunst. Sie gibt nicht Starkes, aber Wesentliches.

Und die Zukunft Mahlers? Für den rückschauenden Teil seines Werkes ungewiß. Denn nur ähnliche musikantische Besessenheit, den gewaltigen Heerbann eines besessenen Orchesters meisternd, wird ihn zur gewollten Wirkung führen. Dann wird das Entscheidende, die Bindung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, als stärkstes Er-

Digitized by Google

lebnis sich durchsetzen. In den jungen Dirigenten, denen die leidenschaftliche Geste Mahlers goldene Brücken zum Erfolg baut, ist der Drang zur Besessenheit nicht selten. Immer noch erleben wir den Nachhall des Menschen und des Kapellmeisters Mahler in denen, die ihn in Klang und in Worten ausdeuten: in Berufenen und Unberufenen. Denn auch Mahler wird im Volldampfbetrieb verwertet. Freunde, die sein Menschliches mit seinem Schöpferischen verwechseln, andere, die Mahler gepachtet zu haben glauben und für die eigene Erhöhung ausnützen, haben ihn der Öffentlichkeit als absolut Großen dargestellt. Dieser zweifelhafte Freundschaftsdienst kann ihm gefährlich werden.

Der vorschauende Teil seines Werkes aber, in dem noch immer Vokal- und Instrumentalkunst sich eng verknüpfen, wird hochgehalten und entwickelt werden.

Sein Leben ist wertvoller als sein Schaffen. Dieses wurzelt größtenteils in seinem Nachschaffen, das alle bezwang. So bleibt er Phänomen, nicht Erfüllung. Aber nicht ohne tiefe Erregung kann man ihn denken.

Digitized by Google

Von Brahms bis Reger

Wir atmen nun kühlere Luft. Wir treten in den Kreis der Menschen, deren Natur sie der großen Welt, ihrem vielstimmigen Lärm und ihren Kämpfen entrückt. Die lauten Erfolge gehören allem, was irgendwie an das Theater erinnert. Alle Sinne wollen Feste feiern, und ein überlegener Geist will sie beschauend genießen.

Es gibt aber etwas Nord- und Mitteldeutsches, das dieser theatralischen Farbigkeit die Gemessenheit, die Unsinnlichkeit des eigenen Wesens entgegensetzt und Werke in seinem Sinne schaffen will. Die also Gerichteten, die das deutsche Wesen klarer und wahrer auszusprechen glauben, hat Brahms zum Werk ermutigt. Wenn es möglich war, meinen sie, daß dieser Brahms in der dunstigen, schwülen Atmosphäre des Neuen zu ungeahntem Erfolg aufstieg, dann hat er Wesentliches und Notwendiges gebracht. Unter Berufung auf ihn wollen auch sie sich modern nennen.

Unbestrittener, ewiger Wert für alle, ob Alte oder Neue, bleibt Bach. Mit ihm auch im letzten Glied verwandt sein, möchte ein jeder. Denn es geht um Deutschtum, um Tiefe. Der Geist der Polyphonie soll gerettet sein. Die moderne Farbigkeit scheint sie entwurzelt zu haben. Und doch gibt es eine Unterströmung in der neueren deutschen Musik, die sich trotz allem eindringenden Fremden erhält. Naturnotwendig muß sie eines Tages eine vergeistigtere, tiefere Kunst erblühen lassen.

Der Brahmsianer freilich meint den wahren Ring schon zu besitzen. Alles Bürgerliche, Akademische nicht nur in Deutschland, sondern in irgendwie stammverwandten Ländern sammelt sich um den, der der Musik endlich und für lange Zeit den Grundriß wiedergegeben haben soll. Der Musiker ohne Theaterblut erliegt fast immer diesem Einfluß, wie der andere, der sich zur Oper geboren glaubt, fast überall, mindestens vorübergehend, Wagner verfällt.

Digitized by Google

Brahms aber hat freilich Bach und Beethoven in sich aufgesogen, doch mit verengtem Gesichtskreis. Seine begrenzte Schöpferkraft hat ja nur durch starke Ersatzmittel für umfassende Eigenart jene erstaunliche Reaktion auf das Wagnertum wirken können. Es gibt eine Brahmsmanier: seine Sexten, seine Bässe sind unverkennbar. Und so geschieht es, daß in den Testamentsvollstreckern des Meisters der Gesichtskreis sich immer mehr verengt. Können und Ehrlichkeit ist ihnen nicht zu bestreiten. Wenn sie es aber den anders Gerichteten bestreiten, so reden sie ja oft wahr. Nur müßte auch das Ringen modernen Könnens um eine neue Technik für ihren Ausdruck von ihnen anerkannt werden.

Gewiß ist, daß das Wort „Polyphonie" nicht für alle den gleichen Sinn hat; daß es mehrdeutig ist; daß es überhaupt mißverstanden wird.

Und mißverstanden wird auch der Begriff Form. Für die meisten, die nun kammermusikalisch oder ähnlich schaffen, bedeutet er ein leeres Schema, das einer Weiterentwicklung nicht fähig ist. Die mehrsätzige Sonate als Grundriß wird weitergepflegt. Der Inhalt oder was man dafür ansieht, fließt hinein.

Daraus ergibt sich in den germanischen Ländern, und nicht nur hier, Unfruchtbarkeit, durch Emsigkeit verschleiert.

Wenn ein böhmischer Instinktmusiker wie der von Brahms geförderte Anton Dvorák brahmsisch wird, kann er natürlich nicht verstanden, sondern nur Äußerliches annehmen und muß, wie wir schon gesehen haben, dem Ziel der Vertiefung fern bleiben. Lehnt sich ein Italiener wie Giuseppe Martucci an Brahms an, so ist das aus der hundertjährigen Unterbrechung der Kultur der Mehrstimmigkeit in Italien zu begreifen. Weit höher erhebt sich der Deutsch-Ungar Ernst v. Dohnányi, Musikant und Musiker von nie versagender Formgewandtheit, der seine Virtuosität der Finger an mancherlei Gattungen bewährt. Aber selbst er erreicht, übrigens auch sonst, auch in der Opernliteratur Umschau haltend, eben nur ein paar brauchbare Konzertnummern wie seine Klavierrhapsodien und ein Violinkonzert. Eine Eigenart ergibt sich so nicht, auch wenn der Feinsinn eines Wilhelm Berger am Werk ist oder wenn die Meisterschaft des musikfreudigen Rheinländers Ewald Straeßer

Digitized by Google

in Sinfonie und Kammermusik das Akademische zu durchbrechen sucht. Auch die deutsche Messe Otto Taubmanns, reich an Einzelschönheit, ist keine Lösung des Problems moderner Chorkunst. Noch spürt man Vorbild und Arbeit.

In England, wo das alteingesessene Mendelsohnsche in dem friedlichen Charles Villiers Stanford fortwuchert, hat die allmählich einsetzende Brahmskultur als durchaus nicht ganz unselbständige Frucht die Erscheinung Edward Elgars abgesetzt. In diesem Organistensohn und früheren Organisten scheint alles auf Würdigkeit und Vornehmheit hinzudeuten. Seine der großen Form verbundene Unsinnlichkeit und Schwerblütigkeit macht ihn zum geborenen Geisteserben Brahms'. Oratorium und Sinfonie sind die Grundlagen seines Werkes. „Der Traum des Gerontius", „die Apostel", die „Enigmavariationen" erklingen als ehrenvolle Beweise dieser inneren Verwandtschaft. Aber so sehr die Melodik dieses von seinen Landsleuten sehr gefeierten Meisters auf Brahms hinweist: überall werden, in der Art der Betonung, auch andere, französische Einflüsse spürbar und in seiner „Cockaigne"-Ouverture tummelt sich sogar die Londoner Mundart. Die Schwankungen des Stils werden noch auffälliger, wenn wir gegen das durchaus sinfonisch gerichtete Violinkonzert die sehr mondänen Sächelchen halten, mit denen Elgar den Konzertsaal beschenkt.

In den romanischen Ländern hat sich die große Wendung zur Eigenkunst vollzogen. In Holland und England ist man für Neues aufnahmebereit geworden.

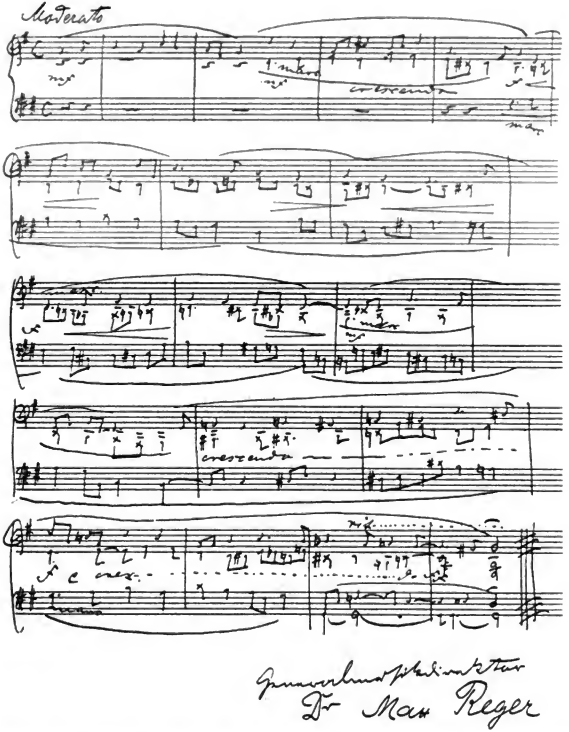
Wird die Erneuerung des Geistes der Form in der nicht dramatischen Musik von Deutschland kommen?

Gewiß ist: der Bachkultus, lange auf den Lippen geführt, will sich in die Herzen senken. Nicht umsonst hat man die Anbetung Brahms', der jenen Urgeist nachdenklich in sich wiederklingen läßt, in diesen Jahrzehnten maßlos übertrieben.

* * *

In solcher Zeit der Sehnsucht, die sich an die Kammermusik hängt, hört man von einem Musiker, der angeblich Bach in zeitgenössischem Sinne fortsetzt. Man erkennt die treibende Macht

Digitized by Google



einer Innerlichkeit, die das Akademische durch Erlebtes hinwegzufegen sich getraut. An den Namen Max Reger, der eingangs des neuen Jahrhunderts Klang gewinnt, knüpfen sich die Hoffnungen aller derer, die ein Gegengewicht zu der Veräußerlichung der Musik wünschen.

Erstaunlich ist zunächst die leichte Hand, die eine verloren geglaubte Mehrstimmigkeit bedenkenlos auf Notenpapier wirft und ohne Pausen tief erregende Werke in die Welt setzt. Hier

Digitized by Google

war einer, der die von Beethoven bis in die Gegenwart fortwirkenden Hemmungen des Gedankens nicht kannte. Reger schien die Zeitgenossen als Urgenie zu verdunkeln. Denn er kam vom 18. Jahrhundert und hatte, dachte man, die Eigenart des zwanzigsten.

Nicht ganz. Ihm fehlte zwar das Hemmende, aber auch das Befruchtende der Zwischenentwicklung des 19. Jahrhunderts. Urbayer, in der Enge aufgewachsen, der Orgel vertraut, gerät er schon sehr früh in die Hände Hugo Riemanns. Nach Beethoven wird Bach sein Leitstern. Ungestört vom Bild und von der Über- oder Außenidee wird er von dem festen Gefüge der Mehrstimmigkeit so gebannt, daß er nur in ihr denken und leben kann. Er ist ein rastloser Arbeiter, mit dem Heißhunger nach aller ihm zugänglichen Musik und mit dem Trieb, an ihr emporzuwachsen. Sein unerhörtes Handwerkertum setzt sich gern in Bearbeitung um. Aber die Herrschaft über den polyphonen Stil wird großartige Einseitigkeit, die den Händen die Macht über den Menschen einräumt.

Regers Mehrstimmigkeit ist, im Gegensatz zu aller sonst vorhandenen, bis ans Ende souverän durchgeführt. Sie zeigt die Folgerichtigkeit der horizontalen Linie, sie ist aus gesetzmäßiger Mit-, Nach-, Gegenbewegung erwachsen und Grundlage seiner Architektur. Zuweilen scheint sie nur merkwürdig gesteigertes Handwerk zu sein, dann aber bezeugt sie wiederum ein Genie der Technik, das auf dem Wege der Verknüpfung auch das ihrer Natur Fernliegende errafft und aufsaugt.

* * *

Aber auch hier treten Hemmungen auf. Zunächst, und dies ist entscheidend: der Urbajuware, von Hause aus scheinbar Kraftnatur, hat nicht die Geschlossenheit des zweiten Bach, der er genannt wird. Auch in ihm ist das Nervensystem nicht unangetastet. Das Leben tut ein übriges, es noch tiefer zu treffen, zu erschüttern und schließlich zu lähmen. Wäre selbst der Geist der Zeit der Neugeburt des Bachgeistes günstig: eine fortlaufende lineare Mehrstimmigkeit ist bei solcher Anlage nicht möglich. Sie muß not-

Digitized by Google

wendig immer durchkreuzt werden. Es ist dafür gesorgt, daß auch die Einflüsse der neuen Zeit sich geltend machen. Reger ist gänzlich unliterarisch, gewiß. Aber seine Hände sind gierig, und der anlehnungsbedürftige Geist fängt auch die Stimmung in dem auf, was einer anderen Kultur angehört. Und die Theorie wirkt auf seine Phantasie ein. Seine eigene Modulationslehre begründet freilich, was die rastlosen Nerven wollen: ein rücksichtsloses rasches Fortschreiten. Man bemerkt auch hier die Einwirkung des Vertikalen auf das Horizontale.

Regers Klangsinn hat sich zunächst im begrenzten Rahmen der Orgel geübt, haftet an ihm und kann dem Riesenschritt seiner Technik nicht folgen. In diesem Kontrapunktiker, der zwischen Handwerk und Mystik schwebt, klingt schon früh Liszts Kolorit an. Einer anderen Welt als der Regerschen entstammt, wird es doch mächtiger Hebel seiner Kunst. So sind auch seine Choralphantasien und Orgelfugen das, was Reger mit Hilfe des Organisten Karl Straube, den Ruhm eines Meisters von Eigenart einträgt. Zwar ist er hier mehr Nachschöpfer großen Stils. Aber wie schafft er nach! Die Schwerbeweglichkeit der Königin der Instrumente wandelt sich in leichteren Schritt, ohne daß ihre Erhabenheit leidet. Das Figurenwerk wird reicher, die Technik verwickelter, ohne daß der spielerische Geist den der Andacht übermannte. Einso mystisches Sichversenken in die Worte des Glaubens ist in der Kirche der Neuzeit nicht vernommen worden. Auch hier ist man ja nicht mehr frei von Theatralik, und die Überbetonung der Registrierkunst zum Schaden der Innerlichkeit ist eingedrungen. Reger hat die Fähigkeit, Strophe für Strophe nachzudichten, die Orgel zu höchstem Glanz und zartesten Träumen zu stimmen. Auf dem festen Boden des Chorals, doch in ferne Tonarten schweifend, bindet die nachschaffende Phantasie das Neue mit dem Alten. Seine Fuge B–a–c–h, seine Passacaglien schließen eine klassische Reihe vorläufig glanzvoll ab. Hier wird in selbstverständlicher Beherrschung des polyphonen Stils eine ausdrucksvolle Einheit erreicht, wie sie heut nicht mehr möglich schien. Man jubelt dem Harmoniker Reger zu, der das Entfernteste mit Urplötzlichkeit aneinanderkettet und doch alles Überraschende zu rechtfertigen weiß.

Digitized by Google

Aber es ist nicht zu übersehen, daß die Hemmungslosigkeit, die hinterher alles zum Gesetz erhebt, nicht immer mit künstlerischem Geschmack verknüpft ist. Aus dem Möglichen das im künstlerischen Sinne Brauchbare auszuscheiden, ist ihr Ziel. Bei Reger wohnt neben der genial erspürten und geäußerten Stimmung das Wirre und Zufällige, neben dem Reizsamen das Reizlose. Eine Seltsamkeit tritt ein: dieser Meister der Form verliert sich, die Linie wird unterbrochen, der Bau wird brüchig. Formschöpferische Begabung kann sich infolge natürlicher Hemmungen nicht bis zu Ende entwickeln. Die rhythmische Schwäche ist offenbar. Wir fühlen immer mehr, daß die Urkraft, die das Schaffenstempo beschleunigte, doch nicht Urkraft ist, sondern sich an einem überempfindlichen Nervensystem bricht, das dieses rastlose Ineinandergreifen der Phrasen befiehlt. Wir ahnen auch hier etwas von Tragik. Und alles Burleske, das in Scherzosätzen auftaucht, kann den inneren Bruch nicht verschleiern. Ist's ein Wunder, daß dieser Reger immer wieder seine heimliche Liebe zu dem düsteren Träumer Brahms bekennt? Aber seine Gradlinigkeit, die sich bei aller rhythmischen Verzweigtheit erhält, hat er nicht geerbt. Brahms' Selbstkritik, die jede Veröffentlichung lange besann, gewiß nicht. Eine schillernde Unsicherheit bezeichnet Regers Schaffensbahn.

* * *

Der Widerspruch zwischen Werk und Werk, zwischen dem Urempfinder und dem Anempfinder ist noch stärker zu beleuchten. Fassen wir das Ureigenste in Reger: lyrisches Dahinträumen, aus der Orgel geboren, schweifendes Adagio. Aber wie selten bietet sich diese phantasievolle Kostbarkeit rein dar! Sie ist durch die Werke verstreut und läßt sich nur schwer in irgendeine Form einfangen. Wo sie, wie in den Choralfantasien, am cantus firmus hängt, geht sie in leicht gebundenem Schritt und gräbt sich tief in die Herzen.

Doch wie wandelbar ist die Lyrik im Regerschen Lied! Er ist unliterarisch, aber von der Stimmung des Textes ergriffen. Freilich stürzt er sich zuweilen auf Texte, die der Nachdichtung nicht wert sind. Er wurzelt und denkt in Bach, wird vom Orgelton

Digitized by Google

heimgesucht und lebt doch auch tief mit Hugo Wolf, dessen Andenken er durch Bearbeitung der „Italienischen Serenade“ und durch den Klavierauszug seiner „Penthesilea“ geehrt hat. Er fühlt, daß er auch als Liedersänger Pflichten gegen seine Zeit hat, und will als Meister der Modulation versuchen, so den Worten des Dichters zu folgen. Übrigens ist er auch hier phänomenal in seiner Anpassungsfähigkeit. Sein technisches Genie schafft alle Spielarten des Liedes. Der Anschluß an die moderne Feinnervigkeit, aber auch an die alte Linie wird erreicht und das Bachsche Melos nachgezeichnet. Der leitmotivische oder auch der ausdrucksvoll begleitende Klavierpart findet sich. Alle Meister werden nachgeahmt: Brahms, Hugo Wolf, Wagner. Es fehlt nicht an „schönen“ Liedern. In „Schlichten Weisen“ wird die Schlichtheit bis zur Unpersönlichkeit, andererseits die Verzweigung des Gefüges bis zur Unfanglichkeit getrieben. Das Tempo des Schaffens ist schubertisch. Aber nur das Tempo. Denn, obzwar aus echtem Gefühl hervorgegangen, sind Regers Lieder doch ohne den Ausdruck der Persönlichkeit.

Betreten wir das Gebiet der Kammermusik. Da klaffen Abgründe zwischen Werken wie den Solosonaten und der Chaconne für Violine hier und der C-Dur-Sonate für Geige und Klavier op. 72 dort. In jener vollendete Bachnachahmung, die dem mehrstimmigen Spiel Dorniges und Dankbares bietet, in dieser ungezügelte Wildheit, mit Stacheldraht umgeben. Kritik hatte es nicht leicht, sich inmitten der entfesselten Leidenschaften zu behaupten. Sie stand vor einer Mischung der Elemente, die aller Erfahrung widersprach: dem aufregenden Versuch eines Zeitgenossen, dem mindestens überragendes Können nicht abzustreiten war, der aber auch dieses durch ein Anderswollen dem Blick verhüllte. Immerhin zeigte sich auch das Negative in Reger: die Verlegenheit des Klangsinnes, der seine Richtung verloren hatte. Aber der Mann kannte das Wesen und die Forderungen der Kammermusik. Und er bewies es in manchem Werk, das den inneren Bruch weniger augenfällig zeigte.

Der Reger, der von der Orgel ausgeht, will sich aber auch das Orchester erobern. Eine Sinfonietta, absolute klangliche Wirr-

Digitized by Google

nis ging vorüber. Seine Klangphantasie kann sich nie am Orchester befruchten wie die der anderen, denen es Mutterboden ist. Er kann in dieser Übertragung seines Ausdrückswillens nie eigentlich erfinderisch sein. Eine gewisse Starrheit des Klanges wird sich selten verleugnen. Aber mit der assoziativen Kraft seiner Technik gelingt es ihm doch, das Kunstmittel zu beherrschen. Er schreibt eine Serenade, die wie ein schüchternes Sichemportasten der einfachsten Empfindung am schattierten Streichkörper ist. Bald ist er auch hier flügge geworden; und seine Variationen über ein lustiges Thema op. 100, sein sinfonischer Prolog zu einer Tragödie, seine Lustspielouvertüre sind zwar viel weniger aufrührerisch als frühere Werke, aber sie zeigen in ihrer Ausgesponnenheit, wie rasch dieser seltsame Reger auch dem Orchester vertraut geworden ist.

Indes ist Reger als Dirigent der Meininger dem großen Klangkörper so nahegerückt, daß die ganze Gegenwartsmusik ihm durch Ohr und Phantasie strömt. Er dirigiert, ohne geborener Dirigent zu sein, mit Leidenschaft, mit einem Musikertum, das seine Darstellung über das Landläufige hinaushebt. Aber nun findet sich auch etwas Kapellmeisterliches ein. Man hört in seinen letzten Orchesterwerken den Nachklang des tanzseligen Richard Strauß, und Debussy, den eine Welt von ihm trennt, wird in seinem Ganztonkolorit aufgefangen. Das Kunsthandwerk im Orchester hat seinen Meister gefunden. Aber eine Böcklinsuite ist voll verklärten Orgelklanges und einer Stelle in den Konzertprogrammen wert.

Die planlose Vielheit von Werken Regers erreicht op. 146, umfaßt aber in der Tat noch viel mehr. Suchen wir unter ihnen nach den stärksten, so bietet sich die Variation dar. Wo das Schwankende das Bleibende ist, wo das Regersche Thema in der Kreuzung von rhythmischer Schwäche und modulatorischer Rastlosigkeit sich selten zu festen Umrissen entschließt, wird der Lehngedanke zum Anker des Schaffens. Von hier aus kann das Spiel der Phantasie sich freier und seiner Natur gemäßer entfalten. So will sich Reger an Bach, Adam Hiller, Mozart und auch Beethoven emporranken. Sein Variieren heißt nicht: Treue gegen das Thema, das in allen Verwandlungen seiner Gestalt erkennbar wäre, sondern der Schaffende hält sich an thematische Bruchstücke,

Digitized by Google

an denen sein Eigenwesen sich auslebt. So lösen sie sich ihm auf, fabulieren, lachen, höhnen, träumen, ja, träumen so ganz auf seine Art, daß der zeugende Gedanke zuweilen nur schwacher Nachhall ist. Die Bach-, die Beethoven-, die Hiller- und Telemann-variationen sind ein reiches Erbe. Mögen sie sich oft an Brahms erinnern, im Rhythmus schwachbeweglich sein; ihre Abschweifungen können kostbar sein, und ihr Glanz in der Fuge ist, nach allen thematischen Abenteuern, von starker Wirkung; selbst wenn am Ende auch die Fuge nicht frei vom Schematischen bleibt.

* * *

Selbst die Nachlese ist noch reich genug: der 100. Psalm für gemischten Chor, Orchester und Orgel op. 106, der alle Kraft für die Doppelfuge sammelt, ein Jauchzen, das neben allen anderen Klangmitteln Trompeten und Posaunen heranruft und den Choral zu höchster Eindruckskraft führt; trotz alledem kein Chorwerk von der monumentalen Ausgeglichenheit der größten. Diesem protestantischen Bekenntnis steht ein katholisches gegenüber: „Die Nonnen", ein Chorwerk, in dem alles Mystische des angestammten Glaubens eigentümlicher und erregter Ausdruck wird.

Es gab auch einen Klavierkomponisten Reger, der nicht nur Variationen und Fugen schrieb, sondern der Kleinigkeiten in einem wiederum seltsamen Klavierstil Gestalt gab. Aber sein Klavierkonzert kann ebensowenig wie sein Violinkonzert auf den Dank der Spieler rechnen: sie sind vom Orchester allzu schwer belastet, in der Solostimme gewiß nicht das, was man dankbar nennt. Sie sind im Rohzustande geblieben.

Das Geschick dieses Mannes, den ein rascher Tod abrief, ist merkwürdig genug. Der Zeit, da Reger „modern" war, ist bald eine andere gefolgt, in der nur eine kleine Gemeinde ihm die Treue hält. Kein Verleger hat heut die Kraft mehr, Reger im wahren Sinne marktgängig zu machen.

Aber von dem Standpunkt einer leidenschaftslos prüfenden Gegenwart betrachtet ist dies ein Unrecht. Man muß hier doppelt vorsichtig wählen, aber man kann doch nicht ganz ausschalten.

Digitized by Google

Es gibt letzte Kammermusikwerke, die ein mildes Licht verbreiten. Eine höhere Weisheit kündigt sich an.

Freilich: zum Weisesein war Reger nicht geboren. Wenn je, sind hier letzte Geheimnisse in den Zusammenhängen zwischen dem Menschlichen und dem Künstlerischen begraben. Der rasche Tod des Meisters deutet soviel an wie sein Leben und Schaffen. Aus Kernstarkem, Reizsamem, Krankem formte und entformte sich seine Kunst. Gestaltungsmeisterschaft und Gestaltungsschwäche, seltsam verknüpft, sprossen aus solchem Boden. Zur Schnell- und Vielarbeit geschaffen, wurde er durch dunkle Mächte noch vorwärts gepeitscht.

Reger, dieser ewig Suchende, dieser Erschaffer von Durchgangswerten, ist an die Gegenwart, ist durch sie gebunden, überbietet sie aber an Zerrissenheit. Modern ist die Sehnsucht, den Eigenwert mit den Klangmitteln zu versöhnen. Aber es fehlt der überlegene Geist, der sichtende Kunstverstand. Man kann den rastlosen, weitschauenden Harmoniker, den kühnen Erneuerer der Orgel in ihm feiern. Man kann die einzigartige Verknüpfung zweier Jahrhunderte in ihm bestaunen. Gewiß aber ist: nicht der Vollkünstler, sondern der Anreger in ihm bleibt wertvoll.

Und so hat er auch als Lehrer gewirkt. Seine Schüler können nicht regerisch sein, sondern nur fortführen, was ihm nicht gegönnt war: der Süddeutsche Joseph Haas, eine frische Musikantennatur, zeigt als Kammermusikkomponist das Handwerk in der gefeilten Durchsichtigkeit seines reinen Satzes; Hermann Unger aber bleibt als kultivierter Mensch vom Malerischen, das Reger fremd war, nicht unberührt und ringt ernst um einen Stil. Paul Juon, der von Rußland kommt, pfropft Brahms und Reger auf seine heimische Art und schafft Zwitterwerke.

Die Linie Brahms-Reger ist vollendet. Das Problem einer neuen Mehrstimmigkeit aber wird an anderem Punkte wieder aufgenommen werden.

Digitized by Google

Max Reger

Digitized by Google

Das Straußiſche

Treten wir auf einen anderen Schauplatz; aus dem Schatten in die Sonne. Das Tragiſche, das allem Zeitgenöſſiſchen anhaftet, entweicht; das Glück eines Schaffenden iſt zu beleuchten. Die Zwieſpältigkeit Regers, die den Klangſinn feſſelt, bricht ſich an Richard Strauß. Aber auch hier treten, als Widerſpiel der Erſcheinung, Schatten auf. Eine Richtung entſteht. Eine Epoche zeichnet ſich ab. Und zuletzt iſt doch ein leiſer Anhauch von Tragiſchem wiederum zu ſpüren.

Der Name Richard Strauß hat ſuggeſtivſten Klang. Er bedeutet für die Welt das Stärkſte, was die deutſche Muſik nach Wagner zu vollbringen gewußt hat. Strauß gibt ihren Querſchnitt. Aber er iſt nicht nur Vorzeichen des deutſchen Muſikſchaffens für nahezu ein Menſchenalter, ſondern auch Symbol jenes nie dageweſenen Verwertungstriebes, der alles Geſchaffene in Marktwert umſetzt. Darin liegt Höhe und Begrenzung der Straußſchen Kunſt. Nennen wir Richard Strauß ein Kind ſeiner Zeit, dann müſſen wir hinzuſetzen, daß er dieſe Zeit auch beherrſchte. Und er könnte es wiederum nicht ohne innere Werte ſeines Werkes. Freilich wird ihre volle Entwicklung aufgehalten durch die Zeit ſelbſt und durch die Natur des Mannes, der die Syntheſe zweier verſchiedener Strömungen will.

Merkwürdig genug: der für Deutſchland richtunggebende Muſiker iſt, im Gegenſatz zu der gleichzeitigen Jugend, nicht Wagnerianer. Seine muſikaliſche Kindheit ſteht im Zeichen Mendelsſohns, Schumanns, Brahms'. Und doch wird er, der ſo im Rückſtande ſcheint, führend: er erlebt Wagner, um über ihn hinauszuſchreiten. Er ſcheint für die ſogenannte reine Muſik vorausbeſtimmt; aber die Zeit, in die er hineinwächſt, befruchtet ihn: ihr dem Gegenſtändlichen zugewandter Geiſt weckt Kräfte in ihm, die er ſelbſt

Digitized by Google

nicht in sich geahnt hatte. Aus dem klassizistischen Romantiker, der im Anschluß an Lehre und Tradition mit leichter Hand Werk um Werk niederschreibt, wird der Programmusiker und Opernkomponist Richard Strauß, der alle Brücken zu seiner früheren Musik abzubrechen scheint. Das Schicksal hat ihm in Alexander Ritter den Mann zugeführt, der ihn zu Berlioz, Liszt, Wagner bekehrt. Aber auch ohne ihn hätte er notwendig im anderen Lager, jenseits des Kammermusikalischen landen müssen. Denn das Orchester macht ihn erst seiner bewußt. Sein Klang spricht zur Phantasie des jungen Kapellmeisters. Neue Möglichkeiten eröffnen sich ihm. Die Liebe zum Gegenständlichen, die in ihm lebt, hat so Aussicht, sich schöpferisch zu verwirklichen.

Immerhin scheint doch das Werk Richard Strauß' durch diese plötzliche Wendung zum Neudeutschtum auseinanderzuklaffen. Bisher war ihm die Zeichnung heilig gewesen; nun aber ist er im Banne der Farbe. Bisher hatte die Sonate seinem Gedanken Umriß gegeben; nun soll der Geist der sinfonischen Dichtung, der die Neugeburt der Form aus dem jeweiligen Inhalt will, auch ihn lenken. Wird sich die Verknüpfung der beiden Leitgedanken ohne Rest vollziehen? Wird der Neubekehrte durch diesen Schritt vom Wege nicht gehemmt sein?

Im Gegenteil: er wird durch ihn bereichert. Man muß sagen, daß sein Nichtwagnertum ihm von vornherein einen besonderen Rang unter den schaffenden Musikern seiner Zeit anweist. Richard Strauß ist nicht vom Dogma des Chromas und des Leitmotivs beherrscht und gelähmt. So ist er allem Wagnerepigonentum überlegen. Und während die Sprache des „Tristan" und die unendliche Melodie die übrigen in eine Zwitterform hineintreibt, ist ihm der „Tristan" ein Erlebnis, das ihn im Innersten aufwühlt, ohne seinen architektonischen Sinn zu entwurzeln. Das Neue, das auf ihn einstürmt, wird ihn an Ausdruck wachsen lassen, ohne sein Wesen umzufärben.

Dieses Wesen aber ist: bürgerliche Gesundheit, die sich im letzten Grunde aller Reizsamkeit der neueren Musik entgegensetzt. Ins Musikalische übertragen: sein Schaffen ist im Dreiklang, in einem gesicherten Tonalitätsempfinden verankert. Zuletzt geht alles in ihm

Digitized by Google

auf den Kern absoluter Einfachheit zurück. Dieses sein Grundempfinden hat seine Quelle in Mozart, ist durch die musikalische Erziehung im Geiste der Romantiker genährt und entwickelt, in den Werken der ersten Zeit bestätigt worden. Und es wird einmal, nach mancherlei Abenteuern, in der Periode der Vollreife, wiederum Sehnsucht nach Mozart wachrufen.

Hier verrückt zunächst keine Literatur den Kompaß des Empfindens. Es fehlt auch jeder Anreiz zu dem Theoretisieren, das Richard Wagner dem Schaffen verschwistert hat. Aber ein kluger und offener Geist erschließt sich allen Anregungen, die der Strom der neueren Zeit mit sich führt. Freilich ist das an sich Unliterarische in Richard Strauß schuld an der Unsicherheit des Geschmacks, die ihn dann kennzeichnet, wenn der Ton nach dem Wort sucht.

* * *

Es ist wie Ironie, daß der Mann, der für lange Zeit als Führer der neuen Musik gilt, sich in den Grundelementen seines Wesens von denen unterscheidet, die sich „modern" nennen.

Seine bürgerliche Gesundheit lehnt alles Bohemetum der Literaturmusiker ab, die nun die Welt bevölkern. Es ist wahr, daß sie auch die Ekstasen der Sinne nicht kennt. Ganz fern ist ihm die schwüle Wagnersche Erotik, die aus einer immer wachen Erregbarkeit fließt. Das Weib kann seiner Kunst kein Blut zuführen; wohl aber die Frau, Mutter seines Kindes und Hausfrau, die mit sorgender Liebe sein bürgerliches Dasein vor Unordnung und sein künstlerisches Schaffen vor Ablenkung schützt. Überraschungen der Sinne und der Nerven können ihn ernstlich nicht gefährden.

Dies bedeutet Kraft und Begrenzung zugleich: Sicherheit des Handwerks und gesunde Anlage verhüten alle Zerfahrenheit und drängen zum Fertigmachen. So kühn auch der Entwurf: ein Experiment bleibt er nicht. Jede Lücke schließt sich. Alles wird Werk. Aber die Begrenzung zeigt sich eben in kleinbürgerlicher Sentimentalität und in einem naiven Ichgefühl.

Und hier sind wir bei dem schwachen Punkt im Schaffen des Meisters. Seine Lyrik hat, wo sie ganz echt ist, den naiv-sentimentalen Klang, den Geruch des Kleinbürgertums. Und während das

Digitized by Google

Ichgefühl den Tondichter zum Helden des „Heldenlebens" erhöht, huldigt dieser Held als Kleinbürger in der Solovioline der Gattin. Das alles wird reinster Ausdruck in der „Sinfonia Domestica", wo nun auch das Kind hinzutritt und das häusliche Leben in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt wird. Motive wie das der aufsteigenden Septime in der „Domestica" verraten genug von dem innersten Wesen des Mannes. Die Poesie der Häuslichkeit darf in ihm ihren Verkünder sehen.

Wird also die Lyrik Strauß' diese Begrenzung nie verleugnen, so erzeugt das Kraftgefühl einer Persönlichkeit, die ganz im Diesseitigen wurzelt, doch unschätzbare Werte. Seine Freudigkeit, sein Lebenswille werden ihn über alle Hemmungen hinwegführen; seine frohe Laune wird schöpferisch werden. Man kann bereits in den Klavierstücken, in den Gavotten und Scherzi des Knaben Strauß den Geist des „Till Eulenspiegel" erkennen. Die sprunghafte Thematik und der entschiedene Rhythmus treten auf. Aber irgend etwas muß geschehen, um das, was hier in kleinem Rahmen wirkt, zu Triebkräften für eine große Kunst umzuwandeln.

Die Zeit, da Strauß Wagner und Liszt erlebt, da er sich mit dem Orchester berührt und seine Wirkungen spürt, ist allerdings für ihn entscheidend. Denn nun wird er hellsichtig für die in ihm ruhenden Möglichkeiten. Auf dem bisherigen Wege hätte er Eigenes in höherem Sinne nicht schaffen können. Die Kraft zum Adagio, das allein eine große Kunst außerhalb der Bühne speisen kann, hätte nicht ausgereicht. Was man Einfall nennt, hätte nicht den Eigenwert gehabt, die Arbeit persönlich zu durchleuchten. Nun aber entzündet sich seine Klangphantasie am Orchester. Der Sinn für eine durch den Klang gebundene Polyphonie, die in der Kammermusik nicht ganz befriedigt war, wird durch das neue Erlebnis stark angeregt. Im Austausch mit dem Klangkörper werden Assoziationen geboren. Die Liebe zum Gegenständlichen wird genährt. Die Thematik des Scherzo, das in den Jugendkompositionen den Eigenwillen verriet, ergreift die Holzbläser, die nun in unerhört launenhaften Sprüngen alle bisher latente Ausdrucksfähigkeit aufzeigen. Die Sentimentalität aber, die im Gebiet der reinen Musik Schwäche bedeutete, gibt sich hier in der Hülle des Klanges wertvoller, als sie ist.

Digitized by Google

So sehr also der Übertritt Richard Strauß' aus dem einen ins andere Lager seine künstlerische Laufbahn entzweizubrechen scheint, es führen Brücken von Hüben nach Drüben. Gewisse Gemeinsamkeiten des Ausdrucks bleiben. Und die ganz ungewöhnliche, auf dem klassisch-romantischen Wege erworbene Meisterschaft in der Handhabung der Formen behält nun nicht nur die Tragfähigkeit für die neue Richtung seiner Kunst, sondern wird außerordentlich fruchtbar für die Gestaltung der Werke, die aus der Verknüpfung mit dem Programm hervorgehen. Trieb zum Polyphonen und Klangphantasie befruchten einander. Der Mensch, der von der Sonate herkommt, durchdringt und überwacht den anderen, dem das Orchester die Verwirklichung gewisser gegenständlicher Möglichkeiten zeigt. Der Musiker, der auf Fertigmachen dringt, wird auch in der sinfonischen Dichtung, die bisher oft auseinanderzufallen drohte, einen Bauplan wahren.

Diese gewaltige Überlegenheit des Schaffenden Richard Strauß über alle in Deutschland komponierenden Zeitgenossen wird in den Tondichtungen offenbar, die nun in die Welt treten.

Überlegenheit des Geistes und der Form. Es entstehen Wunderwerke von Partituren, die von einem Programm durchsetzt scheinen und doch ganz Musik sind: Musik freilich von einem neuen zuckenden Rhythmus, von einer unablässigen Beweglichkeit, von einer neuen geistreichen Mischung der Elemente. Man hat versucht, diese Tondichtungen alle auf die Sonatenform zurückzuführen. Natürlich kann man das. Zuweilen, wie im „Till Eulenspiegel", weist ja Richard Strauß selbst auf die Rondoform hin. Aber irgendwo wird doch der Widerspruch zwischen ihr und der Neigung zum Gegenständlichen hervortreten. Der junge Meister hat in sich eine unverbrauchte Sinnlichkeit und eine drängende Lebendigkeit, die formale Weitschweifigkeit nicht gestatten. Verkürzungen und Zusammenziehungen der Form folgen daraus. Und der Geist, der sich vom Programm anregen läßt, beschwingt die Technik, die wiederum alles Lebendige einzufangen sucht. Wohl ist in dem Grundsätzlichen dieser sinfonischen Dichtungen Liszts Vorbild zu spüren. Aber Richard Strauß zeigt doch bei jedem Schritt, daß er diesem geistigen Vater der Gattung an Rasse, Anlage, Vorbildung völlig

Digitized by Google

ungleich ist und notwendig aus ähnlichen Voraussetzungen andere Schlüsse ziehen muß. Wo ein nervöser Weltbürger in rastlosem Neuheitstrieb ahnungsvoll schillernde Halbheiten schuf, wird Ganzes geboren; wo ein völlig von der Farbe Beherrschter alle seine Motivik harmonisch ordnete, läßt ein im Klassizismus Erzogener das Motiv sich im Rahmen der Polyphonie ausleben; einer Polyphonie freilich, die letzten Endes immer wieder den Klangsinn, der von ihr in Schwingung versetzt wurde, zu den letzten Entscheidungen über den Satz heranzieht. Sie hat also nicht die starre Folgerichtigkeit der Polyphonie des anderen Bajuvaren Reger, dessen Klangphantasie gebunden war. Die Außenlinien stehen fest, aber die Zwischenlinien sind durch Gegenströmungen gebrochen. Ein Dramatisches treibt die Musik Strauß', während ein unbeirrbares Formgefühl sie hält. Die Reibungen zwischen dem Treibenden und dem Verzögernden geben Funken. Das Dramatische macht die Klangphantasie immer erfinderischer in der Ausnutzung des Klangmaterials, das nun selbstverständlich auch bei der Themenerfindung mitwirkt. Während so das Gefüge der Partitur sich immer mehr verwickelt und dem Auge das Bild eines ewig bewegten Ameisenhaufens vortäuscht, scheint doch das Ohr eines naiven Musikers die Bewegung zu lenken und, wo Gehörs- und Gesichtsbild einander behindern wollen, zur Wiederherstellung der Maßverhältnisse wieder einzugreifen. Denn daß Gegenständlichkeit und Form, Klangphantasie und Musikantentum sich zuweilen bedrängen, leuchtet ein. Nicht alles, was sich reibt, findet seine Lösung. Aber es ist nun wieder der Sinn für das Einfache, der durchdringt: Melodie, Harmonie, Rhythmus stellen die Verknüpfung mit der Tradition wieder her. Der Straußsche Rhythmus, Abbild des lebensfreudigen, überraschenden, schalkhaften Geistes, mag noch so unregelmäßig, taktwidrig und verzweigt scheinen: er ist durchaus rückgratstark und zielbewußt. Die Harmonie mag durch Leben und Entwicklung der Motive scheinbar noch so weitab von der Straße geführt werden: die Tonalität wird wiederhergestellt. Gewisse Härten, durch die Kühnheit des Fortschreitens hervorgerufen, Alterationen und Ausweichungen lösen sich in der Klangfarbe der Instrumente. Füllende Hörner

Digitized by Google

und Harfenarpeggien etwa tragen zur Kadenzierung bei und bringen versöhnende Schlüsse.

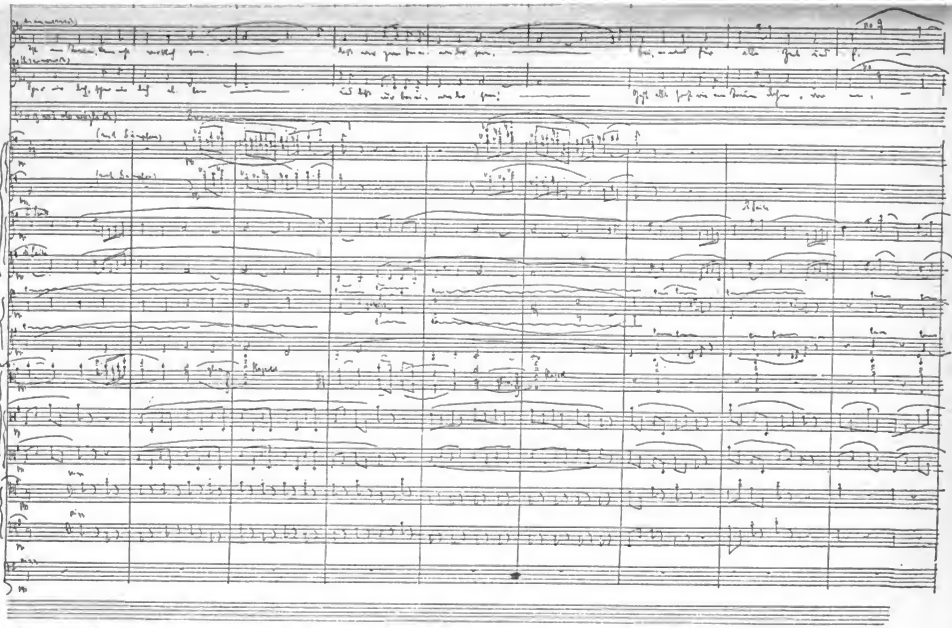
* * *

Und nun sind wir wieder beim Einfall. Er vor allem ist ein Lob der Einfachheit. Immer wieder fällt der Widerspruch zwischen der einfachen Thematik und der veräftelten Partitur auf. Das Genie einer Technik, die alles Gegebene auffaugt, das Gesichtsbild durch den Gehörseindruck, diesen wieder durch das Gesichtsbild ergänzt und Noten mit unerhörter Raschheit durch die Systeme jagt, ist schon darum so zwingend, weil es der langsamen, besonnenen Arbeitsart der Zeit widerspricht. In diesem Richard Strauß scheint es ebensowenig Hemmungen zu geben wie in Reger; nur daß eben eine Straußsche Partitur wiederum, aus der Schärfe eines beherrschenden Intellekts und überlegenen Kunstverstandes heraus zum Leben bestimmt, in der Durchführung die unerschütterliche Sicherheit der Klangphantasie zeigt. Auch diese geniale Technik, die in ihren Verknüpfungen so geistreich ist, wird doch zuletzt naiv. Aber es ist schon wahr, daß sie die Harmlosigkeit des thematischen Einfalls um so stärker beleuchtet.

Von diesem Einfall ist zu reden. Denn Strauß selbst wäre der letzte, ihm bei seiner Art des Musikschaffens die Bedeutung abzustreiten. Er lehnt sich ja von jeher gegen die Alleinherrschaft der Farbe auf. Im Einfall schon bekennt Richard Strauß, daß er von dieser Welt ist. Hier bohrt nichts Metaphysisches. Hier meißelt kein beethovenscher Geist solange am Thema, bis es seiner Tiefe und Eigenart voll ist. Auch das Gefühl der Abnutzung der Elemente taucht in Strauß scheinbar nicht auf. In ihm lebt der felsenfeste Glaube, daß die von der Klangphantasie gelenkten Verknüpfungen der Partitur seine Eigenart rühmen werden. Jede größere Mühe um das Thema wäre Energieverschwendung: nutzlos, weil es ja ursprünglich gegen seine Art ist, etwas Erfundenes umzubiegen, damit aus dem Alltäglichen etwas Besonderes werde; nutzlos auch darum, weil ja der Einfall in der Regel mit seinem Tonalitätsempfinden organisch verknüpft ist.

Digitized by Google

Digitized by Google



Abdruck mit Genehmigung der Firma Adolph Fürstner, Berlin W 10, Viktoriastr. 34 a

Richard Strauß, Seite aus der Originalpartitur des „Rosenkavalier"

Copyright 1910 by Adolph Fürstner in Paris

Aber auch dieser, vielfältigen Charakters, kann zuweilen ebenso Ausdruck des modernen Geistes werden wie Straußens Technik.

Daß sein Thema aus verschiedenen Quellen strömt, ist schon gesagt. Oft genug ist es Rückerinnerung an die klassisch-romantische Periode. Man wird den durch Wagner verschrieenen Mendelssohn durch Richard Strauß wieder zu Ehren gebracht sehen. Aber auch was der Kapellmeister erlebt, hinterläßt seine Spuren. Strauß' Treuherzigkeit verachtet einen Lortzing nicht. Und wenn der „Tristan" ihn nicht entwurzeln konnte: auch Richard Wagner gewinnt Macht über ihn. So sehr Strauß' Natur alles Pathos, alle schwitzende Kunst ablehnt und damit allem Nachtretertum entweicht: er entnimmt dem Meister das, was ihm den Weg erleichtert. Je weniger erotisch er selbst ist, desto stärker gerät er in den Bann dessen, der die erotische Lyrik für die Musik offenbart hat. Wie die Stimmführung und der Instrumentalklang der „Meistersinger", beide in unlöslichem Zusammenhang, ihn hörbar bezaubern, so umfängt ihn gern die Poesie des Siegfriedidylls. Von dem aufrauschenden Frühwerk „Don Juan" bis zum „Rosenkavalier" und zur „Ariadne" ist der Nachhall Wagnerscher Lyrik und seines Orchesters klar zu vernehmen: nur hat eben ein eigener und kühner Geist in seinem ganz anders gerichteten Werk diesen Nachklang für sich fruchtbar gemacht. Selbst da, wo die Art der Steigerung und Sequenzenseligkeit die Verwandtschaft mit ihm noch betonen.

Aber es sprühten Geist, Witz, Lebendigkeit auf: dann werden auch Thema und Motiv persönlich. Dann musiziert das Tempo unserer Zeit in einem Nachfahren Berlioz', doch in einem anderen Temperament. Alles Kichern, Lachen, Höhnen ist echt straußisch. Was im Scherzo der jugendlichen Kammermusik sich noch schüchtern regte, wird hier zur aufreizenden Tat. Schon in der Burleske für Klavier und Orchester Verbeugung vor Mendelssohn und vor Brahms, denen sie zugleich ein Schnippchen schlägt. Die Holzbläser selbst haben sich diesem Scherzogeist verbündet und ihn flügge werden lassen. Man denkt da sofort an die Verwandlungen des Eulenspiegelmotivs, an seine Verkleinerungen und Vergrößerungen im allzeit beweglichen Rhythmus, an die „Widersacher" im Heldenleben, die freilich Wagners Beckmesserton karikieren, an die hundert

Digitized by Google

Mutwilligkeiten, die zum Beispiel im „Don Quixote“ als Scherze durch das Orchester schwirren, ohne mehr zu sein als nur Bewegungsmotive.

Und der gleiche Übermut, der das eigene Motiv emportreibt, führt auch den Gassenhauer in die Musik ein. Einer von den losen Streichen Till Eulenspiegels ist die Abfuhr in der Des-Dur-Polka, mit der er all m Anstand eine Nase zu drehen scheint. Aber auch ihr wird der Mund gestopft. Das Zitat, das musikalische Sprichwort als Bewegungskraft innerhalb der handelnden Sinfonie klingt wie eine Verhöhnung des Einfalls. In den Strudel des Geschehens der Partitur hineingezogen, taucht es verwandelt wieder auf.

* * *

In alledem aber drängt der Sinn für Wirkung. Er schweigt auch da nicht, wo ein echtes Gefühl die Aussprache ohne Zeugen zu fordern scheint. Verschleierung ist Straußens Sache nicht. Man hört auch im Lied ein offenes Bekenntnis. Das ist Erbschaft Liszts. Wer wie Richard Strauß letzten Endes auch das Lied auf das Orchester bezieht, wer auf Orchestergesänge hinstrebt, der kennt nur musikalische Bekenntnisse vor der Öffentlichkeit. So wenig und selten der Mensch Richard Strauß sich in Worten vor ihr erschließt, seine Musik will nicht geheimnisvoll sein.

Das Straußsche Lied, das seinem Namen zunächst Volkstümlichkeit warb, ist nur Begleiterscheinung seines übrigen Schaffens, dem kein gleiches Echo wurde. Darum aber nicht minder aufschlußreich. Es sagt genug von der Entwicklung des Musikers aus; spiegelt seinen Zickzackweg. Das Entscheidende wird hier nicht ausgesprochen. Aus Brahms, Jensen, Franz, Hugo Wolf scheint es zusammenzufließen. Das Süße und Süßliche ist nicht selten. Bis in die Niederungen des „Ständchen“ sinkt das Lied hinab, baut sich aber auch in „Morgen“ einen eigenen Grund. Die Lyrik der Zeit versucht ihn: die Mackay, Dehmel, Liliencron, Henckell, Bierbaum sind Anreger. Im Klavierpart gewittert es sinfonisch; er hat seine besondere Note schwerer Spielbarkeit. Der Mensch, der den Einfall nicht durchmeißelt, nicht aus Worten Melodie schöpft, nicht mit

Digitized by Google

Urgewalt in letzte Tiefen der Poesie dringt, nicht von einem Funken berührt, sondern eben nur angeregt ist, wird natürlich das Lied immer mehr von unten auf gestalten. Aus instrumentalem Gefühl werden Momente der Dichtung hervorgehoben: gewisse Fortschreitungen und Farbigkeiten kehren wieder, und der Sinn für Wirkung führt bis zu der aufreizenden Offenheit der „Heimlichen Aufforderung". Aber der revolutionäre Geist, der „Salome" gebiert, trägt auch den sozialistischen „Steinklopfer" und den „Arbeitsmann": hier pocht das Herz des Orchesters, das Sprachrohr aller Zuckungen der Zeit sein will, und das nun auch wirklich, Licht und Schatten gebend, der neuen Lyrik dient. Das Orchester muß, je anspruchsvoller das Konzertwesen wird, den Atem selbst der einfachen Lieder auffangen. Indes aber hat sich auch der aufrührerische Geist im genialen Bürgersmann abgedämpft. Wie auf „Salome" und „Elektra" der „Rosenkavalier", „Ariadne" und die „Frau ohne Schatten" folgen, so wird nun wieder ein zugeflogener Einfall, den der Salomekomponist abgelehnt hätte, in Gnaden aufgenommen. Strauß faßt ihn stilvoll, wie eine alte Kostbarkeit, oder durchwirkt ihn kunsthandwerklich. Er stattet in den reiferen Jahren den ersten Kindern seiner Muse durch ihre ewige Wiederholung, zuweilen an der Seite unwürdiger Sänger und Sängerinnen, den Dank für ihre erfolgbegründende und erfolgtreibende Wirkung ab, wie er auch in der Wahl der seine Musik ausführenden Orchester und seiner Schützlinge nicht immer allzu vorsichtig ist: Flecken im Bilde eines Schaffenden, der in eine eigentümliche Zeit des Nachschaffens hineingeboren ist.

Dieses ist das Straußsche Lied, das zwischen dem Einfachsten und dem Verwickeltesten schwankt. Überall da, wo der Vater spricht, ist die Einfachheit durchwärmt. Wo das Lied der Allgemeinheit gilt, den Volkston zu pflegen scheint, ist es nicht dem Gefühl hingegeben, sondern von der Überlegenheit des Künstlers geformt. Und schließlich wird Strauß wieder durch seine Liebe zum Gegenständlichen, durch die Freude an der Bewegung, durch sein natürliches Tempo zur modernen Dichtung getrieben. Sein Orchester, ob nur im Klavierpart zur Skizze geworden oder voll ausgeführt, drängt gegen ein Lied, das in seiner Vielfarbigkeit von der All-

Digitized by Google

täglichkeit bis zur Besonderheit viele Stufen durchschreitet, selten aber zum ergreifenden Bekenntnis wird.

* * *

Immer wieder ist es das im 19. Jahrhundert zum Range einer musikalischen Vormacht aufgestiegene Orchester, das Richard Strauß' Phantasie bestimmt und begrenzt. Auch begrenzt: denn der starke Kräfteverbrauch im Dienste des Orchesters muß notwendig zu Verkümmerungen im Kern der Musik führen. Diesen, je zahlreicher seine Glieder, desto mehr Zufällen unterworfenen Klangkörper doch zum genauesten Träger des Ausdrucks zu machen: das fordert nicht nur Kraftaufwand im Schöpferischen, sondern einen dauernden Austausch mit dem klingenden Material. Der Phantasiemensch wird immer mehr abseits des Urquells der Musik getrieben und kann doch nicht zurück, weil er eben hier die Befruchtung der eigenen Natur im Sinne der Gegenwart fühlt. Und den Tondichter Richard Strauß von musikantischer Anlage mahnt eine Unterströmung zum Ausgleich zwischen dem Vokal- und Instrumentalkomponisten, die einander in gewissen Momenten des Schaffens schroffer gegenüberstehen als irgendwo sonst.

Strauß' gesunde Nervosität und Gegenwartstempo hatten in seinen Partituren Verkürzungen und Zusammenziehungen hervorgerufen, die den klassischen Unterbau in der formalen Anlage häufig schwer erkennbar machten. Aber sie drängen noch weiter. Das Charakteristische und das Malerische, aus dem Sinn für das Gegenständliche geboren und durch ihn noch gesteigert, wird durch das Straußsche Tempo so verkürzt, daß es impressionistisch wirkt. Der Musiker, der von der klaren Zeichnung ausging und dem die Einzelnote heilig war, wird durch seine im Partiturenschreiben immer mehr entzündete Phantasie zu Zusammenfassungen gedrängt, die das Nacheinander in ein Miteinander zu verwandeln streben. Die Phantasie richtet sich auf Komplexe, die sie blitzhaft, aus dem technischen Gefühl heraus, in das Notenbild treten läßt. Das ist eine Folge des Wagnertums, in dem sich diese impressionistischen Möglichkeiten bereits andeuten. Aber bei dem so viel einfacheren Strauß scheinen sie soweit verwirklicht, daß sie häufig die Durch-

Digitized by Google

sichtigkeit seines Satzes, seiner Stimmführung vereiteln. Wer wird in der Schlacht des „Heldenleben" noch das Gewebe der Stimmen entwirren können! Diese Verdichtungen werden am stärksten in „Salome", die ja geradezu eine Krise in Strauß' Schaffen bedeutet. Nun gibt es wohl nichts Gegensätzlicheres als die menschliche Stimme, die ihr Wunderbares in der Klarheit entfaltet, und ein impressionistisches Orchester, das von den Wundern der Unklarheit lebt: Gegensätze auch des Sinnlichen und des Geistigen. Aber selbst in der Krise der „Salome" verlangt das Musikantische in Strauß Befriedigung. Die wiederholten faden, schalen Lyrismen des Jochanaan oder der sich in den Tod singenden Salome zerstreuen alle Nebel. Gegen das Impressionistische stößt sich schon das Symphonische in Strauß, das klare Umrisse will. Und endlich widerstreitet ihm auch oft ein Zuviel an Tonmalerei, eine Überbetonung gegenständlicher Dinge, wie im Judenquintett oder beim Tod Jochanaans. In keinem Straußschen Werk bekämpfte sich das am weitesten vorgerückte Moderne und das am weitesten zurückgedrängte Alte wie hier. Freilich: dieser scharfäugig beherrschte, schließlich und endlich organisierte Nebel des Orchesters gibt echte Salomestimmung. Die atonalen Scheinwirkungen mit dem blassen und dann wieder stärker hervortretenden Hintergrund der Tonalität sind eine Merkwürdigkeit im Schaffen des Meisters. Es gibt nichts Ähnliches im Bereich der neueren Musik.

Die inneren Wirrungen sind zuletzt durch den Kampf mit dem Drama hervorgerufen. Es ist sehr fesselnd zuzuschauen, wie Richard Strauß das Verhältnis des Orchesters zum Melodischen, das der Instrumente zur Menschenstimme, das der sinfonischen Dichtung zum Drama gestaltet. Immer zielt er auf Klärung hin. Das Mozartische soll das Ende sein. Er ist nicht wie Mahler, dem eine ursprüngliche Liebe zur Menschenstimme die primitive Hervorhebung des Melodischen, das Singende befiehlt. Mahler steht mehr in der Natur; Strauß mehr in der Zivilisation. Damit ist freilich ihr Wesen keineswegs umgrenzt. Mahler wird durch das Metaphysische der Sinfonie, Strauß aber durch die Liebe zum Diesseitigen der Bühne zugetrieben. Ist er Dramatiker? In der sinfonischen Dichtung wirkt ein dramatischer Gedanke, und die Fähigkeit, im Or-

Digitized by Google

cheſter bildhaft zu ſein, iſt in keinem lebenden Tonſetzer ähnlich entwickelt. Aber bei aller Knappheit ſind doch Grundzüge des Epiſchen immer klar zu erkennen, ſchildernde und Stimmungsmuſik durchziehen das ſinfoniſche Werk, und ſeine Technik, die von der Sinfonie herkommt, miſcht ſich immer wieder in den Gang des Dramas. Dabei behindert ihn das Leitmotiv nicht. Es gewinnt ja durch Strauß eine Freiheit und Beweglichkeit wie nie zuvor.

Aber ſchwer iſt das Problem der menſchlichen Stimme. Dieſe ſich klar vom Orcheſter abheben zu laſſen, bedeutet nicht nur: die Lyrik reinigen, ſondern auch das Orcheſter ſelbſt allmählich wieder von allem Nebelhaften befreien, ihm Durchſichtigkeit zurückgeben, ohne doch der Simplizität zu verfallen. Wie weit ſelbſt einem Richard Strauß dies gelingt: das eben hängt von ſeiner Natur und der Zeit ab.

Bis zum Jahre 1900 dauert der innere Vorgang, der aus dem Tondichter den Dramatiker entpuppt. Dazwiſchen ſteht und fällt freilich der „Guntram", dreiaktig, aus tiefer Ehrfurcht vor Wagner und dem „Parſifal" gedichtet und komponiert. Nur dieſes einzige Mal iſt Strauß, wie ein echter Wagnerepigone, vom Pathos des Meiſters gebannt und gelähmt.

* * *

In der ſinfoniſchen Dichtung eines Jahrzehnts alſo wird der Weg zum Drama durchſchritten. Sie kann zunächſt ſein Weſentliches ausſprechen, verwickelt ſich aber allmählich in ihrem dramatiſchen Trieb und zwingt zur Bühne hin, die nun wiederum eine Spiegelung der Tondichtung bringt. In der Straußoper geſchehen Ballungen, die nach Löſung ſtreben: in den letzten Werken.

Nehmen wir die ſinfoniſche Fantaſie „Aus Italien" als einen intereſſanten Verſuch, die Bande des Reinſinfoniſchen durch maleriſche Stimmungsmuſik zu lockern, dann ſind „Don Juan", „Tod und Verklärung", „Till Eulenſpiegel" vollkommenſte Selbſtbekenntniſſe; unüberbietbare Meiſterſtücke einer Miſchgattung. Das Melodiſche, immer noch mit der Vergangenheit verknüpft, hält ſich ſelbſtändig gegenüber einem Orcheſter von unbeſtreitbarer Neuheit. Das ritterliche Hörnerthema im „Don Juan", das aus einem Orgel-

Digitized by Google

punkt zu gewaltigem Klangreichtum steigende C-Dur-Erlösungsthema in „Tod und Verklärung", das erzählende Rondomotiv im „Till": sie verstehen sich völlig mit dem Orchester, das sie in Bewegung zu setzen scheinen, und sie fügen sich einer Entwicklung, die sie nicht übertrumpft. Und wenn nun eines den Vorrang haben soll, kann es nur „Till Eulenspiegel" sein, den gerade seine Kraft im Unlyrischen, seine geistreichen Verknüpfungen, sein unablässiges Tempo hoch über das gesamte Schaffen der Zeit emporheben.

In dieser Reihe stehen „Macbeth" und „Zarathustra", die, in verschiedenen Stadien der Entwicklung, nicht die gleiche Schwungkraft der Inspiration zeigen. Das Orchester hat seine Ausdrucksfähigkeit im Gegenständlichen und in der Stimmungsmalerei allmählich bis zur Selbstherrlichkeit getrieben: „Ein Heldenleben" ist verhaltene Dramatik, am lebendigen Ich durchgeführt. In keiner sinfonischen Dichtung Richard Strauß' sind die Gegensätze zwischen dem organisierten Lärm, den höchster Aufwand an Blas- und Schlagzeug hervorbringt, und einer friedlichen Lyrik stärker betont. Setzt man für die Geige die Menschenstimme, dann ist die Oper im Querschnitt gegeben. Dieser Probe folgt der „Don Quixote". Die phantastische Variation, die mit den Themen des Don Quixote und des Sancho Pansa spielt, fängt selbst das Blöken einer Hammelherde auf. Es bilden sich in diesem Spiel impressionistische Nebel. Zuckungen und Wirrungen des Rhythmischen und Harmonischen deuten auf das Abenteuerliche. Die geistreiche Technik findet dämmerige Zwischenfarben. Einige Ausblicke auf Salome öffnen sich.

Gewiß hatte Richard Strauß manchen Operntext gesehen und verworfen. Es galt ja vom Wagnertum in der Anlage des dramatischen Werkes loszukommen. Seine Zwischenentwicklung hatte ihn dafür reif gemacht. Sein anderes Tempo hatte im sinfonischen Verlauf des Orchesters andere Spannungen hervorgerufen. Die Einaktigkeit als Übertragung des bewährten programmatischen Gestaltungsprinzips leuchtete ein.

Auftakt der Entwicklung zum Opernmann ist die „Feuersnot". Der fröhliche Spötter wendet sich gegen das Philistertum; ahnt freilich nicht, wie sehr er mit ihm verknüpft ist. Immerhin führt schon die Verbindung mit Ernst von Wolzogen, der zwischen Lite-

Digitized by Google

Richard Strauß

Digitized by Google

ratur und Überbrettl steht, zu einer stärkeren Heraushebung alles dessen, was den Philister, den Münchener Philister ärgern kann. Die Oper ist ein Akt des Selbstbewußtseins. Die eigene Art soll gegenüber Richard Wagner behauptet werden. Das Pathos ist abgestreift; das Erotische als Urinstinkt wird mit gassenbübischer Fröhlichkeit verteidigt. Allerdings ist die Loslösung von der sinfonischen Dichtung noch nicht erfolgt. Ihre Eulenspiegeleien, ihre losen Streiche schlagen ein; das Orchester sprüht Feuer und Laune; aber die eigene Art wendet sich noch ungestüm gegen die Wirkungen der Oper, die schon durch Wolzogens Text erschwert werden.

Eine Genietat ist jedenfalls geschehen. Am Erotischen scheint sich die schöpferische Kraft entzündet zu haben. Und doch ist es nur wie ein mutwilliges Hinübergreifen nach der verbotenen Frucht; nach einer Frucht, die wirklich zu pflücken Strauß' Natur sich selbst verbietet.

Der zweite Schritt, „Salome", zeigt ihn scheinbar wiederum auf fragwürdigem Boden.

Aber nicht das Erotische in Wildes Salome reizte ihn. Echte Erotik ist ja nicht in ihm. Doch es reizt ihn, gerade die Umkehrungen des Erotischen in seiner durch die sinfonische Dichtung bis zur impressionistischen Unfehlbarkeit entwickelten Orchestersprache auszudrücken; an die Worte, an ihren charakteristischen Klang heftet sich die hastige Rede des Orchesters. Zugleich aber springt ihm aus marmorner Kälte der Worte eine sittliche Tendenz hervor. Diese ist ihm wichtig. Während also die Schärfe der Betonung von der Stimme schwere Opfer zu fordern scheint, wird sie durch eine oft treuherzige Lyrik wieder versöhnt. Das Orchester atmet in Zwischenspielen mit bedeutungsvoller Motivik, wie nach dem Abgang des Jochanaan, in jener Weise aus, die wir aus seiner bisherigen Entwicklung kennen.

Die sittliche Tendenz im Schaffen Richard Strauß' ist indes in jener „Symphonia domestica" sichtbar geworden, die seinen inneren Zusammenhang mit der Tradition stärker kennzeichnet als die durch die Verdichtungen, Verkürzungen, Zusammenziehungen in ihrem Bau durchfurchten sinfonischen Werke der Mitte. Es scheint, als habe die nun in der dramatischen Gattung sich vollziehende Aus-

Digitized by Google

sprache eine Entlastung des Sinfonikers herbeigeführt. Die Einsätzigkeit ist nur scheinbar. Gewiß spielt Episodisches hinein und wird mit Meisterschaft dargestellt. Aber der Weg der Sonate, der Sinfonie ist schon durch die Exposition, durch den ersten Aufmarsch des Thematischen klar vorgezeichnet, und er kann nur verschleiert, nicht verschüttet werden. Es kommt selbst zu einer Doppelfuge. Hier ist zwar die Anstrengung des Gestalters spürbar, er muß mehrmals Atem schöpfen. Aber bei allem Drängen des modernen Menschen, bei aller Freude an der Verwertung der Einzelheit, am verzögernden Zwischensatz ist doch die Tonalität stark unterstrichen: sie ist auch die Besiegelung der Harmonie am Ende des lustigen Streits in der Familie.

Zweierlei wird hier klar: je reiner der sinfonische Satz wird, je mehr er ins Klassische zurückbiegt, desto mehr fällt das Mißverhältnis zwischen dem Thema und seiner Durchführung auf. Die wunderbare und weitschweifende Arbeit eines Künstlers, der hier Ergebnisse des Könnens und der Weisheit feststellen will, gilt einem zu einfachen und nicht allzu gewichtigen Baumaterial. Dann aber auch bekräftigt Strauß die ethische Grundtendenz des Schaffens an einem seiner lieben Frau und seinem Jungen gewidmeten Werk gerade in dem Augenblick, wo er angeblich einer geradezu sensationellen Neigung zum Erotischen verfallen ist.

* * *

Er ist in den Händen des Literaten Hugo v. Hoffmannsthal. Diese folgenschwere Verbindung ist durch die Notwendigkeit geboten, geeignete Libretti zu finden; und die Wahl erklärt sich zunächst aus der Unsicherheit des Musikers gegenüber dem dichterischen Schaffen seiner Zeit. Das Artistentum eines Schriftstellers, der zwar nicht eigentlich schöpferisch ist, aber mit höchstentwickeltem Geschmack in vergangenen Kulturen sucht und ihren Duft in feingeschliffener Sprache auffangen will, wird um so weniger als Artistentum erkannt, als der Nachdichter in gewissen Worten und Akzenten eine Sehnsucht gerade nach Strauß' Musik zu bekennen scheint. Was als hemmende Literatur dazwischen steht, wird dabei gern übersehen. Der Musiker traut sich zu, es hinwegzukomponieren.

Digitized by Google

In der „Elektra" bezwingt ihn die Bildkraft der Worte. Aber dann auch der Gegensatz zwischen Entartung des Gefühls, Haßausbrüchen, Verfaultheit einerseits und dem gesunden Drange nach Mutterschaft der Chrysothemis, die das Thema der „Domestica" in sehnsüchtiger Jungfräulichkeit weiterspinnt. Die Nebel der „Salome" verflüchtigen sich. Schreie jagen durch die Partitur. Tierisches entlädt sich in einem klangfremden, peitschenden, quälenden Orchester. Klytämnestra ist die Erregerin dieser Unklänge, die im Zusammenstoß mit der durch einen gewaltigen Monolog geheiligten Elektra zu unerhörter Gewalt anwachsen. Das Wiedersehen des Orest ist wühlend. Aber dies entscheidet nicht, wenn es auch Traditionen der Musik umzustürzen scheint. Die Bodenständigkeit der Chrysothemis bestätigt sich in Es-Dur. Die bürgerliche Romantik wird, zwischen Elektra und Orest, in As-Dur hergestellt. Es drängt schließlich fast zu einem dithyrambischen C-Dur, das doch nicht zur vollen Entwicklung kommt.

Wie hier gegensätzliche Ausdrucksgebiete durch die Technik gemeistert, verbunden sind: das gibt der „Elektra"-Partitur entscheidenden Wert.

Aber: sie bedeutet schon einen Rückweg. Die Syntheſe des Gegensätzlichen, der Ausgleich des Widerspruchsvollen ist noch nicht bis zum singenden Menschen gelangt. Dieser muß, vom Wort und also vom Orchester getrieben, den Schrei artikulieren und oft genug auf den Gesang verzichten. In der Stimme den höchsten Ausdruck vergeistigter Sinnlichkeit zu wirken: dies etwa wäre ein letztes Ziel.

Richard Strauß, der aus einem Urgefühl heraus Mozart sucht, erreicht es nicht. Der Ausgleich, wie er ihn will, geschieht nicht im Geiste einer gereinigten Modernität, sondern mehr im Sinne jener schon gekennzeichneten, nicht immer wählerischen Melodik. In dem Organismus seiner Kunst bleibt dies ein unorganischer Rest. Strauß, der eine veredelte, vertiefte Lyrik will, ist durch die Zeit, durch seine Natur, durch den zurückgelegten Weg daran gehindert. Seine Naivität erkennt dies nicht. Aber wunderbar ist die nun eintretende Abklärung des Orchesters, das der menschlichen Stimme Raum und Möglichkeit gibt, zu atmen.

Digitized by Google

Nun wird Strauß' Oper erst richtige Oper. Das Tempo ist gemäßigter. Die Einaktigkeit weicht ganz folgerichtig der Dreiaktigkeit.

Den Vielen kann der Strauß dieser Periode näherkommen als der frühere. Er könnte es öfter, als es geschieht, wenn seine Beziehung zu Hoffmannsthal nicht ein Stück hemmender Literatur zwischen ihn und die Empfangenden schöbe. Für den aber, der die neue Musik betrachtet, ist, was nun folgt, Kompromißkunst, noch immer fesselnd als Spiegel einer Persönlichkeit, noch immer stark in Einzelheiten, aber eben mehr ein meisterliches Umgehen als ein Aufsuchen der wahren Probleme der Gegenwartskunst.

Im „Rosenkavalier" wird eines erreicht: der unzweifelhafte Erfolg. Er stellt sich ein trotz den zahlreichen Episoden, die den Gang der Handlung durchkreuzen. Aber natürlich darf gerade das Episodische dem Musiker Strauß nicht erspart bleiben, der im Durcheinanderwirbeln des Gegenständlichen schon seine Überlegenheit ein für allemal festgestellt hat.

Die Richtung des Werkes wird entschieden durch die Verknüpfung des Mozartischen, des Meistersingerlichen und nicht zuletzt des Wienerischen. Das Wienerische: der Walzer und die eigene Atmosphäre des „Rosenkavalier" bringen den Erfolg. Der Walzer, der sich beharrlich durch die Partitur zieht, wird harmonisch umgebogen; modern umgefärbt. Kunsthandwerk, das nicht ganz überzeugt. Aber die ersten Takte schon, das Tempo der Modulation innerhalb des E-Dur, die Beschwingtheit des Klanges im Rhythmus: das ist echter Strauß. Und im übrigen bleibt geistreichste Stilkunst zu bewundern, die das Primitive sehr bewußt in ein Eigenes umzuwandeln sucht. Man spürt hier, was etwa in der Musik zum „Bürger als Edelmann" ganz offenbar wird: den einfachsten Grundcharakter der Skizze, den auch später hineinkomponiertes Zwischenwerk nicht beseitigen kann.

Mehrfache Schattierungen des Erotischen im Rahmen des Lustspiels der Sprache der Musik zu gewinnen, ist Ziel des Nichterotikers Strauß. Das Grobsinnliche eines Ochs von Lerchenau, der sich überhaupt gern als Störenfried der Partitur erweist, kann nicht Ausdruck werden. Im Ton absterbenden Glanzes und

Digitized by Google

verzichtender Liebe der reifen Frau verklingt der Schluß des ersten Aktes, der Siegfriedidyllisches und Wienerisches zu eigentümlicher Zartheit mischt: ein Ausklang, wie ihn nur die feinste Hand und das nachfühlendste Ohr schaffen kann. Vergeistigung des Sinnlichen; nur empfinden wir eben noch stilistische Rückerinnerungen. Erst wo das Erlebnis abgetan ist und das Erotische als Vorempfindung der ehelichen Liebe erscheint, erst bei der Überreichung der silbernen Rose spricht sich Heiligkeit und Echtheit persönlich aus. Dieses Fis-Dur in zartester instrumentaler Einkleidung strömt aus dem Innersten. Dann freilich wird Wagner übermächtig. Evas Gestalt ist einmal heraufbeschworen, und der ganze Maskenscherz des dritten Aktes, durch das eigenartigste Fugato eingeleitet, kann den starken Nachhall der Meistersinger nicht verhüllen. Die treue Liebe ist siegreich. Aber Strauß' Rhythmus, der das Neger ein begleitet, rettet die Komödie.

Zu reinster Liebeslyrik strebt auch „Ariadne auf Naxos" hin. Nirgends wie in dieser Oper nimmt Strauß so ganz mit dem Herzen teil. Nirgends wie hier befreit er den singenden Menschen, um ihn ganz zum Sprecher seiner Lyrik zu machen. Aber die Aussprache zwischen Ariadne und Bacchus ist nicht persönlicher Ausdruck; das läßt sich freilich durch Schönheit der Stimmen halb verschleiern. Alles andere: Vor- und Zwischenspiel. Die Idee des Literaten Hoffmannsthal, Burleskes und Lyrisches zu mischen, mag immerhin Richard Strauß selbst in diesem vorgerückten Stadium se ner Abklärung noch reizen. Die Koloraturblüte der Zerbinetta-Arie ist geistreichste Eulenspiegelei. Eine Jvogün gibt sie als vollendete Ausdruckskoloratur. Der Buffogeist ist sonst durch die Rücksicht auf Sangbarkeit gebunden. Die Stilkunst ergreift auch das Lyrische: der einfache Grundriß des Thematischen, das sich romantischer Vergangenheit erinnert, wird durch harmonisches Filigran überdeckt.

Die Idee des Literaten hat den entsche denden Erfolg der „Ariadne" vereitelt. Aus keiner ihrer Verwandlungen ist sie wirkungskräftig hervorgegangen. Aber diese Musik ist doch fruchtbar geworden: in der Suite, deren klangvolle Stilkunst einst Ariadne bevorwortete; in dem Meisterwerk rezitativischen Gegenwartstils, das sich an die Stelle dieses Vorworts setzte, und in dem Orchester,

Digitized by Google

das durch weiseste, kammermusikalische Beschränkung bereichert wird. Es knüpft, ohne die Zwischenerlebnisse zu verleugnen, an Strauß' Uranfang an.

Was bedeuten hiernach noch „Josefslegende", „Alpensinfonie" und „Die Frau ohne Schatten"? Gewiß kann die von dreioktavigem, stufenreichem B Moll-Dämmer umrahmte Bilderfolge, die Übertragung optischer Eindrücke ins Akustische noch immer nur aus der Werkstatt des Künstlers Strauß kommen. Jagen die Streicher in die zwanzig Hörner hinein, glitzert gefrorene Pracht im D hoher Trompeten, treibt der Wasserfall eine Glissandokette empor, braust, durch Salomestimmungen vorbereitet, der Sturm mit vollem Orchester und Orgel daher, sänftigt sich die Klangfarbe zur Vision — dann müssen wir gestehen: hier ist Außenmusik auf einen Gipfel gelangt, aber nur selten Stimmungsmusik geworden. Die Melodik, die sich dazwischen dehnt, diese süße, allzu süße, auf romantische Vorbilder zurückweisende Melodik spricht von bürgerlicher Beschaulichkeit. Alles in der „Alpensinfonie" ist so kristallklar herausgeschält und ganz auf volkstümliche Wirkungen berechnet, alles scheint einleuchtende Straußsinfonik, aber gerade dies wird ihr selbst für die Gestaltung gefährlich. „Josefslegende", ein Gelegenheitswerk, bringt keine Erneuerung des Balletts aus dem Geiste der neuen Zeit, ist aber gewiß in der Anspruchslosigkeit, mit der sie längst Erprobtes im Tanzpoem noch einmal zur Schau stellt, nicht unwillkommen. Und „Die Frau ohne Schatten", die das alte Straußproblem „Mutter und Kind" aufgreift, wird schon durch die textliche Unklarheit Hoffmannsthals und durch die Schemenhaftigkeit der meisten handelnden Personen schwer geschädigt. Aber der Läuterungsprozeß im Sinne der „Zauberflöte", Leitgedanke des Dichters wie des Musikers, führt diesen zu einer Enthüllung von Schwächen, wie wir sie in keinem Straußschen Bühnenwerk bisher erlebt haben. Schönes und Charakteristisches, wie der aufpeitschende Schluß des zweiten Aktes, kann nicht über die Pseudolyrik, Verlegenheitsdramatik, Sequenzenseligkeit dieses Werkes hinwegtäuschen, das von verdächtigem Wohlklang überfließt.

* * *

Digitized by Google

Aber die Schriftzüge des Meisters sind überall unverwischbar. Seine Art ist stark genug, eine Richtung zu schaffen. Das Straußische ist nicht nur in die deutsche, sondern in die Musik der Welt eingedrungen.

So hoch man die inneren Werte des Straußwerkes, seinen Trieb, das Gegensätzliche auszugleichen, die Lyrik zu veredeln, die Erotik zu vergeistigen, einschätzen mag: dies alles hat nur zum geringsten Teil auf komponierende Zeitgenossen wirken können; denn es war ja wohl ehrenvoll, doch bleibt es ohne schlüssiges Endergebnis. Diesseitig gerichtet: so erscheint dem Mitlebenden Straußens Kunst. Sein Ziel einer neuen Synthese im Geiste Mozarts ist für ihn nicht erreichbar, noch für die Modernen erstrebenswert.

Die äußeren Werte des Straußwerkes haben Zeitgenossen überrascht und zur Nachfolge aufgefordert. Richard Strauß wird führend, insoweit er Berlioz und Liszt mit neuen Mitteln fortsetzt und vollendet. Eine nachromantische, durch Wagner hindurchgegangene Zeit ist besonders empfänglich für blendende Rhetorik: in Wort und Ton.

Der steigende, herrschende Intellektualismus und der Sinn für Farbe waren von Richard Strauß gleichermaßen befriedigt. Darum wurde sein Orchester, das Wagner in sich auffaugt und doch überwindet. beispielgebend für einen großen Teil der Jugend um 1900. Daß dieses Orchester nur als Folge genialer Anlage und merkwürdiger Erziehung zu so abgestufter Vielfarbigkeit wachsen konnte, wurde übersehen. Übersehen wurde ein altes Musikantentum, das zwar nicht die Kraft hat, das Äußere umzuwerten, das sich aber auch nie, selbst in der mittleren Periode nicht, verleugnet; die Treue zur Tonalität, die selbst durch scheinbare Abschweifungen ins Atonale nur verschleiert, nicht erschüttert wurde; kurz eine Meisterschaft, die alte Zeichnung und neue Farbe in sich vereint, diese zwar nicht aus jener allein, aber doch nicht ohne sie gewinnen kann.

Demgegenüber wird das Programm als ausschließl ch formgebendes Prinzip, Tonmalerei und Farbe als Selbstzweck betrachtet, das Straußorchester aber, als stärkstes Mittel, sie zu erzeugen, in gewissen Äußerlichkeiten nachgeahmt. Die allerdings auffallende

Digitized by Google

Ausdrucksbereicherung im Episodischen, die nicht zuletzt auf das Beispiel der „Meistersinger" zurückzuführen ist, wird als straußisches Hauptcharakteristikum übernommen; und da in dieser Musik oft auch das Thema aus dem Klang geboren ist, so geraten mit den Holzbläserwitzen auch Strauß' Melismen in zahlreiche zeitgenössische Partituren, die auf schwankendem Grund aufgebaut sind. Diese Eigentümlichkeiten aber werden epidemisch durch das neuere Konzertwesen und die Musikindustrie.

Das alles ist Irrtum, denn das Wesen der Straußpartitur ist schon gekennzeichnet als Frucht des Könnens und des Gewissens, nie der Willkür. Mancher mag ihre Tendenz ablehnen, ihre grundlegende Bedeutung ist unbestreitbar. Der Musiker, der Berlioz' Traité d'instrumentation bearbeitet, hatte als einziger ein Recht dazu.

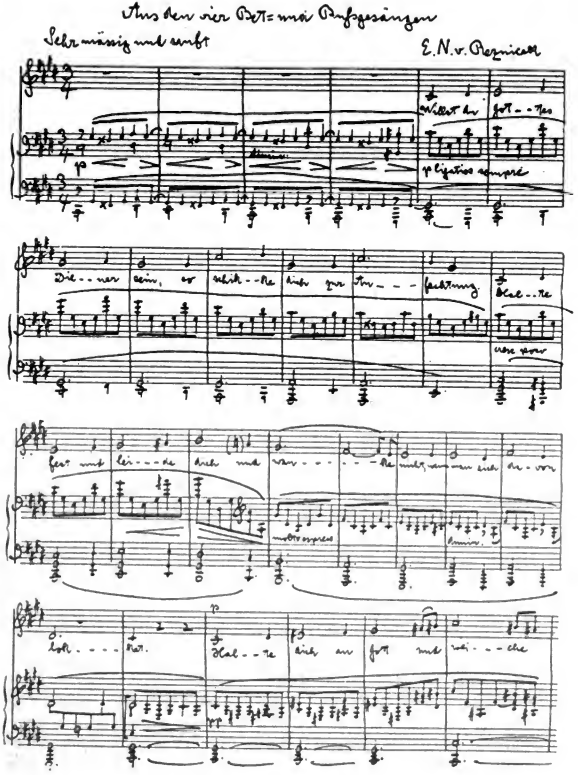
Der reine Satz ist Grundlage des Straußorchesters. Aber es wächst und wechselt mit den Zielen, die es sich vorhält. Darin ist Strauß Wagnerjünger; berechnend und bewußt. Aber Wagners Systematik überträgt sich nicht auf ihn. Einfacher, kühler und doch drängender, läßt er seine Klangphantasie mit einer freieren Harmonik schalten, ist feinhörig für die abdämpfende Fähigkeit gewisser Lagen, teilt, verstärkt, bringt Heckelphon, Oboe d'amore, Saxophon, Glockenspiel, Klavier, aber auch Wind- und Donnermaschine, erreicht den höchsten Kraftaufwand im „Heldenleben", in „Elektra" und „Alpensinfonie". Nicht leicht aber hat etwas zündender gewirkt als die besondere Verwendung der Celesta im „Rosenkavalier", weil sie den Klang bei aller Leiterfremdheit zauberhaft zu entkörpern schien. Es fanden sich Nachahmer, doch die Wirkung blieb aus.

Strauß' Orchester ist Spiegel seines Wesens.

* * *

Ist nun trotzdem nur ein Teil des Straußwerks zum Weiterleben bestimmt, ein anderer allein als Ausdruck der stärksten Persönlichkeit unter den deutschen Schaffenden von charakterisierendem Wert, so sind von den Musikern, die seines Geistes zwar einen Hauch, aber nicht die bewegende Kraft gespürt haben, die wenigsten

Digitized by Google


Aus den vier Bet- und Bußgesängen
Sehr mäßig und ernst
E. N. v. Reznicek
Wirket ihr gut - - tes
p ligatissimo sempre
Die - ner sein, er schick - - te ihnen zur Er - - - - fahrung
Hei - - le
ihre Seelen
für und für - - - -

für die Zukunft zu retten. Man kann sagen: diese Welle von Äußerlichkeit brandet wirkungslos. Die Werke der Richtung sind größtenteils veraltet.

In Deutschland hat E. N. v. Reznicek eine Laufbahn hinter sich, die ihn zuweilen dicht neben oder hinter Richard Strauß führt. Sein Österreichertum gibt ihm eine musikantische Grundlage, und sein Musikertum ist durch ein unzweifelhaftes Handwerk vor allen Irrungen geschützt. Auch er ist als Kapellmeister in die instrumentale Hochflut hineingeraten, und ein unfehlbarer Klangsinn trägt sein Orchester. Aber er ist nicht kühn genug, sich neue Probleme zu stellen. Seine dem Leichten und Einfachen zugewandte Frohnatur mag auch, zeit- und straußgemäß, den technischen Verwicklungen, die ihm Ohr und Hand befehlen, entgegengesetzt sein. Es pulsieren hier weit schwächere innere Kräfte. Und diese Kunst, die mit „Donna Diana" eine ansprechende Verbindung von Oper und Operette schuf, überhaupt im Lustspielhaften schöpferisch zu werden schien, ist schließlich ganz ins Artistische gemündet. Man wird Reznicek's Stilkunst in der Wiederbelebung der alten programmlosen Sinfonie wie sein auch im Wirbelwind des Motivspiels immer durchsichtiges Orchester rühmen und doch sagen müssen, daß sein „Schlemihl" und sein „Sieger" letzte Ausläufer einer erledigten Gattung sind. Der Opernkomponist Reznicek aber, der über einen „Till Eulenspiegel" zum „Blaubart" kam, hat den halben Erfolg seiner jüngsten und reifsten Oper nicht nur dem an dichterischen Schönheiten zwar reichen, doch düsteren und nicht überall gleichwertigen Textbuch Herbert Eulenbergs zuzuschreiben: in dieser Oper wird alles Groteske und Gespenstische mit den Mitteln einer erstaunlichen Technik beschworen, aber für die persönliche Empfindung treten Ersatzmittel ein. Reznicek's Kunst, die eines Meisters, hat nur hervorragenden typischen Wert, keine Eigenart. Sie ist nicht nur im Malerischen, sondern auch im Zeichnerischen erstaunlich; sie meistert alle Formen, vom Lied und von der Kammermusik über das Chorwerk bis zur Oper; aber sie bleibt im Wesentlichen halbpersönliche Epigonenkunst, von Klugheit und organisatorischer Kraft gelenkt.

Die Namen Jean Nicodé, Siegmund v. Hausegger, Max v. Schillings, Felix v. Weingartner, Jean Paul Ertel, Hugo Kaun,

Digitized by Google

Waldemar v. Baußnern, Paul Scheinpflug, Ernst Boehe, Fritz Volbach und mancher andere noch bezeichnen die Wirkung des programmatischen Leitgedankens in Deutschland. Ein Gottlieb Noren, den Einfall und Klangphantasie auf das Unproblematische hinwiesen, hat sich von Richard Strauß nur für sein witziges Variationenwerk „Kaleidoskop" wirklich fruchtbar anregen lassen, ist aber schließlich im Kampf mit der übermächtigen Idee erlegen. In der Schweiz sind Hans Huber und Volkmar Andreae vom Programm ergriffen worden. Huber will das Volkslied als mitgestaltend einführen. Auch der Name „sinfonische Dichtung" wird von ihm und einzelnen anderen gestrichen. Denn aus verschiedenen Lagern kommen sie, alle Gattungen der Musik bebauen sie, die nun, vom neuen Glanz geblendet, hier Anschluß gewinnen.

Das Straußische trägt, auf einen Teil des Auslands übergreifend, dazu bei, die Musik zu entnationalisieren. Denn wider seinen Willen mindert es das Gewicht des Einfalles, der immer zuerst und zuletzt den nationalen Charakter bestimmte, zugunsten eines Orchesters von Allerweltscharakter. Der Dirigent Richard Strauß selbst, der sich am eigenen Werk am stärksten entzündet, wirbt in der Welt für sich. So wird sein Einfluß zunächst in den angelsächsischen Ländern spürbar.

Und er dringt, merkwürdig genug, auch nach Italien. Hier, wo die sinfonische Kultur längst unterbrochen ist und vom Musikleben nur zufallsweise gefördert wird, findet sich in Ottorino Respighi ein Mann, der den neuen Geist aufnimmt und erweitert. Respighi, von gesichertem Handwerk, wendet sich zurück und wird feinhöriger Bearbeiter alter Musik. Seine stilistische Anpassungsfähigkeit, am 16., 17., 18. Jahrhundert bewiesen, führt ihn durch alle Formen der Konzertmusik. Den Rimsky-Korsakoff-Schüler berührt auch die programmatische Gegenwartskunst. Seine „Römischen Brunnen" sind mehr als nur tonmalerische Umwertung des Optischen: Stimmungsmusik von ungewöhnlichem Farbenreiz; freilich italienisch nur in der Durchsichtigkeit des Orchesters und gewiß nicht in höchstem Sinne eigene Kunst. Das Programmatische kann auch ihn zur Äußerlichkeit verleiten. Aber als Sinfoniker bleibt er der Erhalter der Kultur in Italien.

Digitized by Google

Dies also ist das Ergebnis: nicht Werke der Straußepoche entscheiden, sondern der Geist des neuen Orchesters. So sehr es Artistentum und Rhetorik, Literatur und Halbphilosophie in der Musik zu begünstigen scheint: es verfeinert die Mittel für eine andere ferne Kunst, die Sinnlichkeit durchgeistigen, Diesseits und Jenseits anders in sich verknüpfen soll. Mahler und Strauß mögen noch so verschieden voneinander sein: beide suchen eine Synthese des Gegensätzlichen. Aber der untiefere, menschlich kleinere Strauß ist in sich geschlossener. Er löst seine Probleme. Er baut. Und so sehr sein Kräfteverbrauch dem Zug der Verwertungsepoche und der Musikindustrie entspricht: er gibt ein einziges Beispiel zusammenfassender Kraft, die den Intellektualismus des mitgestaltenden Programms zwar nicht überwindet, die Verinnerlichung des Kunstwerks nicht erreicht, ein neues Melos nicht schafft, aber das Ziel einer organischen Verbindung von Höhen- und Volkskunst klar vor Augen sieht und in seiner Art durchsetzt.

Er ist der deutsche Meister dieser Zeit. Das bisher letzte deutsche Genie.

Digitized by Google

Debuſſy und der Impreſſionismus

Ein einziges muſikaliſches Kulturland Europas hat die Gefolgſchaft auf dem Wege von Wagner zu Strauß verweigert: Frankreich. Hier iſt gerade in der Straußzeit die entſcheidende Wendung geſchehen, die nichts weniger als die Abwendung von der deutſchen Muſik und die Verkündung, die Erfüllung des romaniſchen Ideals bedeutet. Damit aber geſchieht noch mehr: das ſchöpferiſche Übergewicht Deutſchlands in der Muſik ſcheint für längere Zeit erſchüttert. Denn dieſes Romaniſche wird von der Welt ergriffen und entwickelt.

Merkwürdig nur, daß die Scheidung der Geiſter nicht durch elementare Kräfte, ſondern durch die Überfeinerung einer künſtleriſchen Oberſchicht hervorgerufen wird. Aus erhöhter Reizempfindlichkeit ergibt ſich, was man Impreſſionismus nennt. Der Künſtler will der Natur näher ſein als je; aber indem er ihr mit überempfindlichen Nerven antwortet, gibt er nur ihren naturfernſten Nachklang. Das Werk ſtädtiſcher Ziviliſation, und zwar der älteſten, der Pariſer Ziviliſation vollendet ſich.

Aber es vollendet ſich noch mehr: Aus dem, was Berlioz wollte, werden durch Claude Debuſſy die letzten Schlüſſe gezogen. Geiſt, Nerven und Farbenſinn waren beſtimmt, die Muſik in ihrem Kern zu verändern. Auf dem Grunde einer geminderten Willenskraft haben ſich alle den Ausdruck bereichernden Zerſetzungserſcheinungen, die ſich in der verzweigten Rhythmik und Harmonik und im farbenreichen Orcheſter ſpiegelten, in Deutſchland vollzogen. Wagner hat den Willen übererregter Sinnlichkeit gefunden, ſie fruchtbar zu machen. Überſpannung im Schaffenden; Überſpannung im Aufnehmenden. Die Laſt der Schwüle drückte. Richard Strauß ſucht von ihr zu befreien, indem er von dem engeren Horizont des Muſikanten den Weg aus der romantiſchen Vergangenheit zur intel-

Digitized by Google

lektuellen Gegenwart im Eiltempo zurücklegen will. Beseelung, Versinnlichung und Vergeistigung des Klanges: dies erstrebt seine Kunst, die mehrere Zeitalter binden will. Aber der Musikant Strauß möchte Abnutzungserscheinungen entweder nicht anerkennen oder sie als kluger Stilkünstler mindestens übertünchen. Die Lücke seiner Kunst wird denen zunächst offenbar, die Hemmungen des Gemütes und der Sinnlichkeit nicht in sich fühlen: den Intellektuellen Frankreichs. Sie bemerken in Strauß hier Verengung, dort Hypertrophie. Richard Wagner haben sie sich willenlos hingegeben, weil in ihm alle Schlüsse einer auf französischem Boden geahnten Kunst, die alle Künste in sich vereinigte, durch die Macht eines zusammenfassenden Genies gezogen schienen. Richard Strauß wollen sie sich auch dann nicht hingeben, wenn, wie in „Salome", impressionistische Wirkungen auftreten. Sie überzeugen nicht, weil sie aus anderer Quelle stammen, als die von ihnen geschauten. Die Leuchtkraft dieses angeblichen Impressionismus ist ihnen zu stark. Geschmack, die Tugend der Zivilisation, scheint ihnen nun wieder Tugend jeder Kunst. Sie hatten es, sie hatten sich in Richard Wagner vergessen. Nun wollten sie den ewigen Bourgeois in sich verneinen.

* * *

Dieser Bourgeois war, während Wagner alle Geister sammelte, durch Jules Massenet befriedigt, der, geschäftig und gewinnsüchtig, die Süßlichkeit mit Erfolg pflegte. Aber der Bürger verneigte sich auch vor Wagner, der dem bürgerlichen Intellektualismus bisher am zwingendsten gehuldigt hatte. Wagner und Massenet sind die beiden, durch eine Welt getrennten, aber im Publikum verbundenen Mächte, die abgeschüttelt werden sollen. Claude Debussy war schwärmender Wagnerianer gewesen und hat doch noch einen Rest von Massenetscher Melodie in sich. Aber sein überlegener Geist und sein erlesener Geschmack lehnt beide ab. Seine Musik wird eine Kunst der Ablehnung, der Ausbiegung. Erschöpfte Sinnlichkeit schenkt überempfindlichen Nerven Gehör. Sein stierhafter, fleischiger Körper konnte an sich Gefäß einer kraftvollen Physis sein. Aber man spürt in dem gebräunten und doch blutleeren Mann mit der übergewölbten Stirn, dem tiefliegenden Auge, in diesem von Geist

Digitized by Google

durchleuchteten, durchfurchten Mann ohne Männlichkeit die schwere Arbeit eines Musikerliteraten, der aus der Erschöpfung Kraft zum Schaffen gesogen hat. Im Grunde ist er nicht aktiv. Aber er will die Problematik eines Beethoven spiegeln. Und man begreift, daß Debussy die Anstrengung der Arbeit mit dem Verlust einer großen, angenehmen Menschlichkeit zahlen mußte. Der peinliche Zustand seiner Nerven zwang ihn wie seine Kunst zu selbstsüchtiger Haltung. Eigentümliche Ironie kennzeichnete ihn, auch wo Empfindung zu sprechen schien.

Aber sein Werk ist doch die Frucht höchster gallischer Kultur: literarischer, malerischer und nicht zuletzt musikalischer. Freilich so, daß Literatur und Malerei dazu dienen, die Musik als Kunst der Leidenschaft zu entwaffnen, ihr die schöne Geste eines müden Abwinkens zu geben. Sie wird die Verneinung alles Dionysischen: dies ist das Ergebnis einer etwa hundertjährigen Entwicklung, die Frankreich scheinbar wieder zur Meisterin der musikalischen Welt macht, aber auch das Gefühl einer tiefen Leere zurückläßt. Diese Kunst deutet die Gefühle einer Oberschicht des zeitgenössischen Frankreich.

Sie, die letzte Erkenntnis scheint, beruft sich aber nicht nur auf die Gegenwart, sondern auch auf die Vergangenheit. Sie will keineswegs den Zusammenhang mit der Tradition verleugnen: Rameau wird von ihr als Vater verehrt. Mit welchem Recht? Zunächst wohl nur darum, weil Schärfe des Verstandes hier wie in der neuen Kunst entscheidet. Zwischen Rameau, dem Begründer der neuzeitlichen Musiktheorie, und Debussy, der sie durch die künstlerische Tat umwertet, liegt die gewaltige Entwicklung der deutschen Musik. Rameau schaut freudig schaffend vorwärts, Debussy sieht müde die Überreife der Musik.

Der Kultus der Vergangenheit, der so tief im Franzosen wurzelt, wohnt für den Musiker in dem Pariser Conservatoire und in der Schola cantorum. Das Conservatoire mag von jedem Neuerer, von jedem Gewordenen, seit Berlioz, eine Stätte der Verkalkung gescholten werden: das Handwerk ist nirgends besser gepflegt worden als hier. Und die von Vincent d'Indy im Verein mit Charles Bordes und Alexandre Guilmant gegründete Schola cantorum, die den

Digitized by Google

Duft vergangener, auch der strengsten Kunst, mit dem Bewußtsein des Gegenwartsmenschen und mit dem Stilgefühl der Reife einsaugt, ist seine moderne Ergänzung. Der Untergrund des technischen Könnens ist dem französischen Musiker selbstverständlicher als dem deutschen.

Aus dieser Sicherheit des Handwerks, aus dieser Beherrschung der Form geht natürlich eine massenhafte Produktion hervor. Die innere Notwendigkeit des Schaffens, der seelische Zwang, der den Schöpfungsakt herbeiführt, ist nur selten vorhanden. Aber schlimmer Dilettantismus ebensowenig. Je mehr sich der Musiker von dem unmusikalischen Normalmenschen scheidet, desto sicherer ruht er in seiner Kunst.

* * *

Debussys Geist hatte mancherlei zu überwinden: nicht nur Wagner und Massenet, sondern auch César Franck, der für die Sonate etwa soviel bedeutete, wie Wagner für die Oper. Franck, der zwischen Deutschland und Frankreich steht, könnte der französische Brahms heißen. Aber seine Romantik ist schon durch Liszt und Wagner hindurchgegangen, Chromatik und Einheitsmotiv mit der Selbstzucht eines Klassikers durchgeführt. Die organisierende Fähigkeit Francks, die etwa seine A-Dur-Violinsonate zum klassischen Werk macht, erkältet zuweilen das Gefühl, das zeugende Kraft hat. Aber das Beispiel dieses Musikers, der aus so unpariserischer Gegend kommt, in so strenger Arbeit erwachsen ist und als Organist von St. Clotilde in Versunkenheit schafft, hebt das Ethos der französischen Musik. Es lehrt sie Stille, Andacht, Formbeseelung. Ganz anders wirkt die Kunst dieses Meisters, die sich in der Klavier- und Kammermusik, der sinfonischen Dichtung, der D-Moll-Sinfonie, in Variationenwerken, in seinen Béatitudes ausspricht, als die des Weltmannes Saint-Saëns. Weit geistreicher und durch Allgemeinbildung mehr dem Zeitalter Liszts und Wagners angehörig als César Franck, der mit der Seele des Klassikers die musiktechnischen Methoden der Neuromantiker übernimmt, hat Saint-Saëns mit kühler Hand meisterhafte Gebrauchsmusik für den Konzertsaal und für die Oper, aber kein Beispiel für ein neues Geschlecht ge-

Digitized by Google

Claude Debussy
auf dem Totenbette
Mit Genehmigung der Revue musicale in Paris

Digitized by Google

schaffen, in dem Gabriel Fauré und André Messager sich seine Schüler nennen.

In diesem zweiten zeigt sich bereits die unvermeidliche Krise auch innerhalb der Sonate und Sinfonie. Wenn irgendwo, müssen sich in Frankreich polyphone Formen an dem eingeborenen, durch das Auge mitbestimmten Farbensinn brechen, auch wenn die Liebe zur Tradition im Blute sitzt. Der Führer dieses zweiten Geschlechts freilich, Erbe und Fortsetzer César Francks, Meister der Schola cantorum, Vincent d'Indy, sträubt sich gegen diese Umwandlung Franckschen Geistes. Auch er läßt alles, was an echter deutscher Musik in seiner Frühzeit geboren wird, durch sein Hirn gehen: Liszt, Wagner, Brahms sind ihm nahe. Von hier aus aber will er, gestützt auf eindringende Kenntnisse mittelalterlicher Polyphonie, zu einem echt französischen Bekenntnis gelangen. Mit schwerem ethischem und ästhetischem Gepäck, als ein Mann von tiefem Glauben an die Religion der Kunst und an die Möglichkeit eines geistvollen Formalismus baut er Musik mit der Folgerichtigkeit eines mathematischen Lehrsatzes, aber gerade darum ohne die Beweiskraft jenes starken Gefühls, das die schon im Zweifel und in schwerer Arbeit errungenen Werke César Francks getragen hatte. Immer ist die Konstruktionsidee stärker als die Phantasie, die sie ausführen könnte. Während er gleich vielen anderen in Frankreich Musikdramen im Bayreuther Stil schreibt, hat er in seinen sinfonischen und Kammermusikwerken Selbstkritik genug, nie banal oder deutsch zu werden. Auf die leichte Anmut verzichtet er. Aber selbst die Sinfonie „sur un thème montagnard", selbst seine merkwürdig, umgekehrt gebauten Istarvariationen, die man gelegentlich noch hören kann, sind darum nicht zwingender.

Nun ergießt sich das Wagner- und Franckepigonentum. Die beiden Ströme durchdringen sich. Je nachdem die Neigung zur Szene oder zur Kammermusik stärker ist, verläuft der Schaffensweg. Wohin der junge Belgier Guillaume Lekeu steuert, den César Franck liebevoll in den Geist strenger Kunst einführt, ist nicht abzuschätzen, denn er stirbt als Vierundzwanzigjähriger mit der Hinterlassenschaft einer Violinsonate, in der Keimkräftiges, Flammendes sich gestalten will. Es stirbt auch frühzeitig der viel zartere Ernest

Digitized by Google

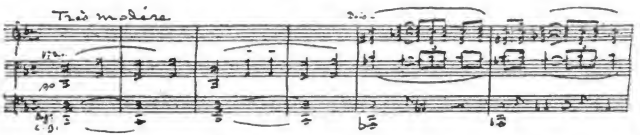
Chausson, der in stiller Verhaltenheit und ganz jenseits der Hauptstraße schuf. Die Landschaft der Bretagne wird schöpferisch in der Kammer- und Orchestermusik des Franckschülers Guy Roparts. Anmut ohne tiefere Bedeutung lebt im Werke Gabriel Piernés, dessen „Kinderkreuzzug" hier und da in den Konzertprogrammen der Welt erscheint. Alfred Bruneau, ein kritischer Geist und vielgewandter Schriftsteller, will auch als Schaffender erneuern und umformen. Seine Oper „Messidor" wird Ausdruck seines Wesens. Paul Dukas, mit starkem Formgefühl begabt, aber bereit, sich immer wieder anzupassen, wird der Umwelt bekannt durch die sinfonische Dichtung „Der Zauberlehrling", die voll starker Erinnerungen an die Schmiede des „Siegfried", doch nicht ohne gallischen Geist in der Verwendung der Klangmittel ist; bleibt aber sonst der Sonate ergeben. Auch der Amateur betritt in dieser Zeit des Wagneraufstiegs nicht ohne Erfolg den Schauplatz. Das Freundespaar Henri Duparc und Emmanuel Chabrier berauscht sich am Tristan: Duparc bleibt ewiger Amateur, der ein paar Melodien voll persönlicher Empfindung niederschreibt, während der nervöse Chabrier sein Kolorit im näheren Verkehr mit dem Wagnerwerk, das er für Lamoureux einstudiert, noch steigert und durchglüht. Und als Amateur taucht auch Albert Roussel auf, der als Marineoffizier beginnt, den Rausch farbiger Meeresstimmungen erlebt und mit diesem Besitz im Herzen Vincent d'Indys Schüler wird. In diesem Musiker, der seine eigene Straße zieht und eine echte, feine Kunst entwickelt, ist schon eine wohltuende Abzweigung von allem Pariser Cliquentum zu spüren. Die liebenswürdige Abseitigkeit wird strenge Herbheit in Albéric Magnard, der gegenüber dem herrschenden Malerischen wie ein seltsamer Verteidiger des Alten wirkt; der das Zweifelnde, Krisenhafte, Auflösende seiner Zeit verachtet und sich mit Bewußtsein zu Beethoven zurückwendet. Seine blutarme Einfachheit steht in Frankreich allein, und sein Tod im Weltkriege wird von denen beklagt, die seine Kammermusik liebten. Dieser Zweig der Musik setzt eigentümliche Blüten an durch den schaffenden Feingeist Gabriel Fauré, der sich allem Lärm und aller Handgreiflichkeit der Bühne fernhält. Und endlich steht da ein Mensch, noch nicht flügge, nicht fähig, sich ohne Rest aus-

Digitized by Google

zusprechen, aber ein Neuerer des Klanges, der zunächst zurückstehen muß, um einen anderen sich aussprechen zu lassen: Eric Satie fühlt vor.

* * *

In solcher Luft atmet Debussy, der Satie besonders aufmerksam lauscht. Auch er bleibt von dem neuromantischen Klassizismus César Francks nicht unberührt, und es hieße die Wahrheit fälschen, wollte man diesen mit starkem Bewußtsein durchlebten Eindruck in seinem Werk leugnen. Die architektonische Grundlage, die ihm dieser neue Geist der Conservatoire gibt, ist sehr stark. Aber sein Wagnertum ist indes von einem anderen Erlebnis, Peter Mussorgsky, überschichtet. Louis Laloy hat ja erzählt, wie es zwischen zwei Bayreuther Fahrten in sein Leben trat; freilich meint er, stärker als die Kenntnis der Partitur des „Boris Godunow", die er im Urzustand, ohne Rimsky-Korsakows Verbesserungen kennen lernte, habe auf Debussy die Musik der russischen Zigeuner gewirkt, die er im Lande selbst hörte und betrachtete. Aber so sicher alles Exotische den Franzosen und geistreichen Mann fesseln, anregen, treiben mußte: es ist nicht minder gewiß, daß gerade Mussorgsky seiner krisenhaften Stimmung zusprach. Hier hat einer schon etwa zwanzig Jahre vorher, ganz ohne die Kultur des Conservatoire, in einer Art Traumzustand, den Instinkt und den Geist vermählt, die Fesseln der Tradition halb abgeworfen und zwischen gewaltigen Arien und Finales den Ausdruck einer malerischen, formlösenden Motivik aufkeimen lassen. Der Instinkt für das Drama hat über das Wagnersche hinweg, das bei Dargomyschski sich meldet, aber umgebogen wird, zu einer Andeutung des Umrißlosen, zu einer echt



Mit Genehmigung des Verlages A. Durand & Fils in Paris

Claude Debussy

Digitized by Google

impressionistischen Anschauung geführt. Geschehen ist dies in dem Rußland, das immer gewisse Gemeinsamkeiten der Sprache und des Geistes mit Frankreich hatte, aber doch in seiner Unterschicht zugleich das Walten von Urmächten bezeugt. Von diesem Augenblick an, da Debussy mit Mussorgskys Musik bekannt wurde, knüpfte sich jene Verbindung des in seiner Sinnlichkeit erschöpften, aber ungeheuer reizempfindlichen Frankreich mit dem im Zwiespalt von Urkraft und Geist lebenden Rußland.

Architektonisches Gefühl und Liebe zum Umrißlosen: das eine Erbteil des französischen Musikers und Conservatoire-Schülers, die andere genährt durch eine überfeinerte, weibliche, poesieerfüllte Natur, die doch kritisch den Abnutzungsverlauf in der vergangenen Musik betrachtet: diese beiden scheinbar gegensätzlichen Kräfte, eine bindende und eine lösende, sind in Debussys Werk zu erkennen.

Wenn nichts so sehr Prüfstein der Meisterschaft bedeutet wie die in ihrem durchsichtigen Gewebe verräterische Kammermusik, dann hat Debussy sie schon sehr bald bewiesen. Sein G-Moll-Streichquartett ist nicht nur wunderbare Synthese der bindenden und lösenden Kräfte, sondern unverkennbare Aussprache seiner Eigenart. In dieser schwierigsten Gattung zeigt sich kein Schwanken, kein Experimentieren mehr: der zyklische Bau geht aus einem dafür geschaffenen Baumaterial hervor; das Grundmotiv bietet sich in seinen rhythmischen und harmonischen Wandlungen dem Wechsel der Stimmung dar, es kommt zu interessanten Durchführungen, und das Ergebnis von alledem ist ein eigener Klang, voll feinster Abstufungen, beneidenswerte Sicherheit, Erbteil französischer Kultur, die in eben jener Zeit die künstlerische Tat hervorbringt, da in Deutschland ein Max Reger sich anschickt, der Welt das Schauspiel kammermusikalischen Tastens und klanglicher Barbarei zu geben. Vergessen wir freilich nicht: es sind andere, dämonische Mächte, die hier emporbrängen, während Debussy die Meisterschaft eigenartiger Schwäche mit überlegenem Geist und rascher Knappheit darlegt. Es genügt ihm, dieses eine Muster vierstimmiger Kammermusik in seinem Sinne hingestellt zu haben. Mehr fordert sein Schöpferisches zunächst nicht. Da gibt es nicht die gärende Dramatik im Kampf gegensätzlicher Themen; es finden sich nicht die Spuren schweren Ringens wie bei

Digitized by Google

César Franck, dessen Bauprinzip ganz im allgemeinen angenommen wird: sondern Kargheit, die sich ohne Rest vollendet. Der melancholische Grundton, der sich aus erlebter Exotik ablöst, ist bis ans Ende entwickelt.

* * *

Anderes allerdings und Entscheidendes hat sich indes im Leben Debussys ereignet. In diesen neunziger Jahren tritt Debussy den Dichtern, Malern, Ästheten, Literaten näher, denen er naturgemäß zustrebt. Und die Anregungen, die ihm aus diesem Kreise kommen, helfen den impressionistischen Stil gestalten, dessen Werden durch seinen Geist, durch seine Natur, durch seine musikalischen Erfahrungen und durch den Rückblick auf vergangene Kunst entschieden ist. Denn so nur kann auch die Beziehung zwischen Musik und Poesie, zwischen Wort und Ton, kann Wesen und Wert des Melodischen endgültig bestimmt werden, und auch das Verhältnis zwischen Natur und Klang klärt sich im Verkehr mit den impressionistischen Malern.

Was sich um den Ästheten und Dichter Stephane Mallarmé schart, ist irgendwie mit Baudelaire verwandt. Der literarische Dandy hat aus seinen „Fleurs du mal" einen berauschenden Duft der Verwesung aufsteigen lassen und zugleich das Schicksal einer überreifen Kultur vorgeahnt. Nichts wirkt ansteckender als der Zauber erschöpfter Sinnlichkeit und ermüdeter Kraft, die sich mit Haschisch und Opium ein künstliches Paradies erdichtet. Von Théophile Gautier, der den Ankömmling Baudelaire schwärmerisch grüßte, bis zu Verlaine und Maeterlinck knüpfen sich Fäden. In ihnen allen hat dieses kraftverzehrende Paris das Sinnenleben geschwächt, das Wollustgefühl gesteigert, die Nerven überreizt, den allzu reichen Geist mit der Angst vor der Trivialität erfüllt. Mögen sie sich nun Symbolisten oder anders nennen, mögen sie sich durch das englische Präraffaelitentum gestärkt fühlen: sie alle sind bewußte décadents, die das Besondere suchen, weil sie natürliche Kraft nicht mehr haben. Das schützt freilich einen Verlaine und selbst einen Maeterlinck nicht davor, einmal trivial und geschmacklos zu werden. Die feinen Werte, die aus der décadence hervorgehen, gedeihen innerhalb einer ästhetischen Überkultur, die jede Empfindung zerlegt und abkühlt. Aber

Digitized by Google

die Nervenempfindlichkeit dieser Dichter läßt sie das Wagnerische wie ein süßes Gift aufsaugen, das stark wirkt, während der Geist diese Wirkung beschaut. Fortschritt oder Rückschritt? Die französischen Romantiker, die der Musik mittelbar starken Antrieb gaben, an ihrer Spitze Gautier, der nur die sichtbare Welt kannte, waren tief unmusikalisch gewesen, die neueren überließen sich nicht nur dem Rausch der Musik, sondern widmeten ihr literarische Arbeiten.

Nerven und Geist verbieten den Künstlern dieser Zeit starke Leidenschaften, verlangen aber von ihnen Freiheit und Verfeinerung im Gebrauch der Kunstmittel. Furcht vor Empfindungen, die sie im Grunde nicht haben können, Hochmut gegenüber dem gemeinen Mann, selbstherrlicher Intellekt treiben zum Halblauten, Andeutenden, Umrißlosen in der Darstellung und zum Artistentum der Form. Das äußert sich in allen Künsten, aber, je nach ihrem Zustande, verschieden im Erfolg.

Die Dichtung wird mit einem wortgewandten, aber unlyrischen Literatentum durchsetzt, das sie zwischen Mystik und Prosa schwanken läßt. Positives und Negatives halten sich die Wage.

In der Malerei vollzieht sich Großes. Auf dem historischen Boden der Augenkunst führt die Freiheit und Verfeinerung im Gebrauch der Kunstmittel Menschen von überlegenem Geist und ohne starke Leidenschaft zu einem Höhepunkt. Die sich selbst beschauende reizempfindliche Ichsucht dringt über die feste Form hinaus bis zur Impression, die sie in ihrem Wesen belauscht; ein durch solche Erkenntnisse bereichertes, von eingeborenem Formgefühl getragenes Handwerk und ein neues Sehen schaffen die Kunstwerke Monets, Pizarros, Sisleys. Das Halblaute, Andeutende, Umrißlose gilt nun als letzte Eroberung der Malerei. Das schauende Subjekt schaltet sich in der Darstellung völlig aus und hütet sich als reines Medium vor einer Willenshandlung, vor der Feststellung eines Endgültigen. Was aus tiefster, schärfster Verstandestätigkeit gekommen zu sein schien, ist willenlose Hingabe an den Augenblick geworden. Aber: die bis ins letzte beobachteten Wirkungen des Lichts werden vom Ateliergeist umgefärbt, und diese Werke atmen Pariser Luft, sind Ausdruck höchster städtischer Kultur.

* * *

Digitized by Google

Was Debuſſy in dieſem Kreiſe hört und empfängt, ſtimmt gut zu dem, was in ihm der Vollendung entgegenreift. Der Komponiſt des Streichquartetts hat immerhin noch den Willen und die Kraft zu einer Polyphonie, die das Impreſſioniſtiſche auf halbem Wege aufhält. Aber ſein Melodiſches iſt hier ſchon von der durch Gounod an Maſſenet vererbten pſeudolyriſchen Süßigkeit gereinigt. Wie ſehr ſie auch in ihm ſingt, mag ſeine frühe Suite bergamasque und in ihr beſonders das zarte Clair de lune zeigen. Aber mehr noch fällt es auf, wenn Debuſſy ſich mit einem romantiſchen Dichter wie Théodore de Banville verbindet. Da lebt ein Maſſenet, der durch Enharmonik zu Grieg geführt iſt.

Die Maſſenet-Melodik wird von oben her durch die Exotik, von unten durch den Geiſt Muſſorgſkys und das eingeborene Gefühl für das Maleriſche bedrängt. Die Zierlichkeiten der alten Claveciniſten, ihre wunderbar gefügte klare Form, ihr feiner Duft ſuchen ſeine Einbildungskraft heim. Beherrſchte Kunſt gibt Reflexe einer romantiſchen Welt, während ſie ſchnellfüßig dahin eilt. Couperin regte Debuſſy grundlegend an, aber Chopin berauſcht ihn durch die Offenbarungen ſeines dem feinnervigen Klangſinn verbündeten Fingerſpitzengefühls. Hier iſt einer, der auch Schwäche in ſchöpferiſche Kraft umgemünzt zu haben ſcheint, hier atmet eine verwandte Seele. Nur lag damals ein im tiefſten Innerſten unerlauſchtes Taſtenreich vor ihm. Ein friſches Volkstum befruchtete Chopins ſehnſüchtige Weibmännlichkeit, ſo daß ſie die Kraft fand, neue Zwiſchentöne des Klanges zu entdecken, die einer neuen Seelenſprache dienten. Dem Menſchen Debuſſy, der zum Halblauten neigt, dem Klavierſpieler, der fünfzig Jahre ſpäter leiſe über die Taſten ſtreicht, wird eine akzentſchwache Gleittechnik die Verwirklichung ſeiner Stimmungen geſtatten. Aber vergeſſen wir nicht, wie ſehr in den Klavierwerken Debuſſys der Allvater der Modernen, Liſzt, nachklingt. Die Malerei der Années de Pèlerinage, der Études d'exécution transcendante, die Myſtik der Harmonies poétiques et religieuses, die wiederum das Tor zum Parſifal aufſchließt, dem letzten ſchwachen Wagner, dem der wagnerabtrünnige, doch auch ſchwache Debuſſy ſich zweifelnd hingegeben hat: dies ſind Quellen eines Klavierſtils, der in ſeinem Trieb zum

Digitized by Google

Neuen allerdings unverkennbar dieſe überkommene Homophonie mit der eigenen Dämmerſtimmung durchſetzt, die Diſſonanz zur Konſonanz ausgleicht, Akkorde lediglich als Ausdrucksakzente nebeneinanderſtellt. Auch ihm iſt es, während er umrißlos zauberhafte Reflexe von Reflexen ausſpricht, gegönnt, ein Entdecker zu werden: das Klavier zum Sprecher eines vergeiſtigten Geſchlechts zu machen.

Immerhin bedurfte es des Dichters und des Malers, um alle Kräfte der Schwäche in dem jungen Muſikerliteraten zu entbinden. Der frühere Wagnerianer kannte ja keinen höheren Ehrgeiz, als den Werken des Meiſters, den er abgeſchworen hatte, eine dieſen widerlegende muſikdramatiſche Tat entgegenzuſetzen. Pelleas und Meliſande des ſymboliſchen Maurice Maeterlinck hat ſich ihm als das Drama des rätſelvollen Dunkels geoffenbart, deſſen erdachte Myſtik auch die Myſtik ſeiner Muſik hervorrufen könnte. Das Jahrzehnt aber, das er dieſem 1902 aufgeführten Hauptwerk ſeines Lebens widmet, iſt eine fruchtbare Auseinanderſetzung mit den Problemen ſeines Ausdrucks in Singſtimme und Orcheſter.

Hellſeheriſch hatte er ſchon als Romſtipendiat zu einer Dichtung des Präraffaeliten Dante Gabriel Roſſetti gegriffen und eine Partitur „La demoiselle élue" geſchrieben. Verlaines Ariettes oubliées und fünf Gedichte Baudelaires ſind ein neuer Schritt auf dem Wege der Verſtändigung zwiſchen Dichtkunſt und Muſik. Aber Mallarmé ſelbſt, der feine führende Geiſt, wird durch ſeine Eclogue, die doch noch einen Hauch von Sinnlichkeit hat, zum ſtarken Anreger des jungen Künſtlers.

Für den nachdichtenden Muſiker kann es, nach Wagner, nichts Höheres geben, als dem geſprochenen Wort in allen ſeinen Schattierungen zu folgen. Freilich franzöſiſchem Wort in franzöſiſcher Art. In einer Art, die keine Erhitzungen kennt, ſondern gedämpfter Rede, gedämpften Stimmungen geſchmackvoll entgegenkommt. Löſt er ſich aber vom Worte, ergeht er ſich frei mit den Klangmitteln des Orcheſters: auch dann muß die Muſik der Poeſie gehorſam ſein, indem ſie ihr mit aller maleriſchen Impreſſion dient. Sie will auch ihre freie Geſtaltung nachahmen, von ererbter Symmetrie ſich löſen und die Form aus dem Zuſammenwirken der beiden Schweſterkünſte gewinnen.

* * *

Digitized by Google

Eben hat das Wagnersche die Leuchtkraft des deutschen Orchesters scheinbar auf den Gipfel geführt; eben ist seine Fähigkeit, starke Stimmungsgegensätze in der scharfen Gegenüberstellung des purpurroten Blechs und der blaugrünen Holzbläser herauszuarbeiten, glänzend erprobt worden. Nun soll sich die Eigenart des Französischen da, wo starke Stimmungsgegensätze fehlen, also im Rahmen des Halblauten, eigenartig aussprechen. Das an sich hier schwächere Blech soll noch gedämpft werden, während die minder kräftigen Glieder des Orchesters ihren Feinsinn in der Abstufung des Leisen bewähren: die Holzbläser haben ihren Feiertag, die Harfe ist gern bereit, das Mystische zu unterstützen. Triangel, Glöckchen, Tamtam, leise Paukenwirbel treten färbend hinzu. Auch die geteilten Streicher werden gern gedämpft. Jene Verdoppelungen der Instrumente, die eine Überbetonung des Melodischen erreichen, fallen von selbst weg. Es fällt auch von selbst die Polyphonie, die ein Mittel der Symmetrie oder der Scheinsymmetrie war, in der Tat aber die Klangverstärkung förderte. Sparsamkeit in den Klangmitteln, die durch Verfeinerung an Wert gewinnen, ist Losung dieses Orchesters, das in allen Tonarten flüstert und nur selten seine Stimme erhebt. Selbst die ungedeckten Farben blenden nicht. Ein Schleier verhüllt alles, während es doch klar bleibt.

Wie der impressionistische Maler seine Reizempfindlichkeit über die Art des Sehens befragt, so behorcht der impressionistische Musiker die Klangfarbe seiner Instrumente, die eine Folge des Materials und mitschwingender Obertöne ist. Ein Debussy ist so zu besonderen Ergebnissen gelangt. Wie er glaubt: zu schlüssigeren als der Wagner des Tristan, der ja einen starken erotischen Instinkt für seine Berechnungen heranzog.

Aber das alles genügt nicht: „Dieser große Maler von Träumen", wie ihn Romain Rolland nennt, braucht auch eine freiere Harmonik, um, seiner „décadence" gemäß, alle Schattierungen des Leisen durchdringend zu kennzeichnen. Der Wagnersche Vorhalt, die Chromatik, die verlängerte Spannung und hinausgeschobene Lösung; auch der frei einsetzende Vorhalt, der sich irgendwo nach Befriedigung sehnt: das muß, als Symptom einer drängenden Sinnlichkeit, einer starken, bürgerlichen Leidenschaft, der lauten Ge-

Digitized by Google

wöhnlichkeit beseitigt werden, wie es ja auch Ausdruck einer bürgerlichen Gesetzmäßigkeit ist. Das Ungewöhnliche erfordert eine ungewöhnliche Harmonik, die der Reizempfindlichkeit und dem freien Geist des Ausnahmemenschen entspricht. Sie weicht dem reinen Dreiklang, der gerade Wagner noch als Siegel der Ordnung und Sonnenklarheit heilig ist, peinlich aus; sucht in jenen von der musikalischen Grammatik verbotenen, aber schon im Laufe der harmonischen Entwicklung oft gestatteten und gebrauchten Quintenfolgen besondere Reize auf; hat einen Trieb zum Unregelmäßigen im Intervall des Akkords wie der Melodik; liebt Quinten-, Quarten-, Sekundenfolgen; ist selig in Alterationen; kurz: darf sich, frei von den Fesseln der Tonalität, atonal nennen. Aber diese Atonalität wendet sich nicht gegen den Klang. Im Gegenteil: im abgestuften Halblaut des Orchesters, im Schutze schattierter Klangfarbe ist höchste Vergeistigung des Klanges erreicht, alles Widerhaarige scheint gelöst. Aber ungelöste Spannungen, die einer erschöpften, mit Andeutungen gesättigten Sinnlichkeit entsprechen, treten auf. Erschlaffung und Reizempfindlichkeit sind gleichzeitig angeregt. Ein Duft, ein Rausch steigt auf. Traumland des Hochintellektuellen ... Hinhorchend freilich entdecken wir als Ausgangspunkt immer wieder den Wagnerschen Nonenakkord, der sich nach außen erweitert, nach innen verändert hat; bemerken einen leisen Nachhall der Vorhaltspannung; finden auch die Ganztonleiter als Manier dieser scheinbar leiterlosen Harmonik, zumal in der Aufeinanderfolge großer Terzen, überraschend bestätigt.

Hat schon der gedämpfte Klang und das Ausgleichsstreben dieses Orchesters den Rhythmus geschwächt, so tut die Harmonik ein übriges, ihn zu erweichen. Aber merkwürdig genug, der Grundcharakter eines genrehaften Rhythmus, des Tanzrhythmus, ist namentlich in den rein sinfonischen Werken, wo er seine Lebendigkeit etwa in „La mer" zeigt, zu erkennen. Man spürt Tanz und Chanson als fernen Urquell dieser Musik. Ihnen fehlt an sich die Kraft zum Aufbau großer Formen, die dem dichterischen und malerischen Geist vorschweben. Um aber dem Rhythmus jeden Willen zum Umriß zu nehmen, werden die Taktwidrigkeiten der Duole und namentlich der Triole wiederholt, der Lauf des Rhythmus

Digitized by Google

wird auch sonst unterbrochen, ohne daß man dämonische Urkräfte spürt, die ihn durchfurchen und unterwühlen.

So wird der Weg vom Prélude à l'après-midi d'un faune, das zum erstenmal und am überraschendsten den Zauber gedämpfter Farbe an dem Ausdruck gedämpfter Sinnlichkeit erprobt, zu den Nocturnes durchmessen, die Meer, Wolken, Sirenengesang, also Impression einer leisen Natur und eines düsteren Chores von Frauenstimmen nebeneinanderstellen. Man spürt, wie das Meer, das den allzu wachen Geist des Großstädters einschläfert, in Debussy verwandten Klang weckt; und erinnert sich dabei des jungen tätigen Wagner, den die Berge zum Handeln anregten. Das Schauspiel des Meeres im wechselnden Licht, die Spiegelung von Wellen und Wind, die sich unterhalten, im Geist des betrachtenden, die Poesie erlebenden Menschen soll festgehalten werden. „La mer" ist die Frucht dieses Freilichtstudiums, das sich doch auf dem Hintergrund einer müden Seele abspielt.

In allen diesen Orchesterwerken, denen noch der dritte Teil der Images und die vielfach überraschende Iberia folgen, schien zum erstenmal die Architektur der Musik, der Zeitkunst, durch die der Malerei, der Raumkunst, vollkommen bestimmt. Das Nacheinander sollte dem Nebeneinander gehorchen. Daraus sollte sich eine geniale Scheinform ergeben. Aber sie konnte in der Tat nicht ohne Anleihen bei den Mitteln der Sonatenform leben, denn Musik wird eben nie ganz Malerei sein. Sie mag auf die Einschnitte, Gegensätze, Wiederholungen der Sonatenform verzichten, aber sie ist auch als Impressionismus an ihre Grundelemente gebunden und irgendwie von der vorangehenden Entwicklung der Kunst abhängig. Immerhin ist doch, wenn selbst Ansätze zu musikalischer Plastik auftreten, die Form als Ganzes malerisch bestimmt. Und sie ist von bewundernswerter Vollendung. Nur trägt sie alle Spuren des Intellektualismus und wendet sich an Intellektuelle. Das sinfonische Kunstwerk Debussys kann vollkommen nur durch blitzschnelle Assoziation, durch rasche Übertragung des Räumlichen auf das Zeitliche aufgenommen werden. Eine solche Umschaltung wird dem rein musikalisch, rein musikantisch empfindenden Zuhörer nicht gelingen. Diese Musik der Nuance bleibt ihm fremd.

* * *

Digitized by Google

Dazwischen liegt „Pelleas und Meliſande“.

Der Impreſſionismus iſt Stil der Zeit geworden. Debuſſy aber ihr Wortführer; auch als Kritiker der „Revue blanche“, einer fortſchrittlichen Zeitſchrift, zu dem er als Muſikerliterat geſchaffen war. Seine gewandte und ſpitze Feder wendet ſich zuweilen gegen Beethoven, Gluck und natürlich Wagner. Heilig ſind ihm Bach und Mozart, wie ſie jedem zeitgenöſſiſchen Muſiker als unantaſtbar gelten. Debuſſy aber wird ſelbſt einem Richard Strauß gerecht, der ſo gar nicht in der Richtung ſeines Geiſtes liegt.

Merkwürdig genug iſt die Spiegelung des Impreſſionismus in gewiſſen Erſcheinungen dieſer Jahre um 1900; merkwürdig ſeine Bundesgenoſſenſchaft mit dem Verismus, der dem Symbolismus entgegengeſetzt ſcheint, aber ſich mit ihm, der halb Poſe iſt, von Hauſe aus ſehr gut verträgt. Und während die Schlagworte fliegen, zeigt ſich auch mancher Impreſſioniſt mit peinlichen Reſten jener Bürgerlichkeit belaſtet, gegen die er ſelbſt Front macht.

Vor und um „Pelleas und Meliſande“ iſt das Impreſſioniſtiſche in die Oper übergegangen, die in ihm eine Bereicherung der Farbe begrüßte.

Es wirkt überraſchend ſchon in dem Puccini der neunziger Jahre, der ſeine Stoffe dem Franzoſentum, einem unbürgerlichen Milieu entnimmt, aber nur, um dem Bourgeois in ſeiner Melodie deſto verführeriſcher zu werden. „Manon“ und „Bohème“ ſchon bedienen ſich der neuen Pariſer Farbe, um ihren Lyrismus, der allerdings zwiſchen zarter Chanſon und effektvoller Arie ſchwankt, noch pikanter und perſönlicher zu machen. Wenn dieſer Puccini nun, nach der gewaltſamen „Tosca“, von der Pariſer Kritik als Geſchmacksverderber bekämpft wird, ſo iſt doch die hüpfende Scheinexotik ſeiner „Butterfly“ wie die raffinierte Theaterei des „Mädchens aus dem goldenen Weſten“ gar nicht denkbar ohne den ſtarken Einfluß eben jener impreſſioniſtiſchen Farbe, die allerdings aus dem Reich des Dunkels, aus der Atmoſphäre des Symboliſchen in die der lauteſten Handgreiflichkeit verpflanzt iſt. Noch der erſte der drei Einakter, „der Mantel“ läßt aller Brutalität des Schluſſes eine zarte Spiegelung von Waſſer und Seele vorangehen. Nur einem

Digitized by Google

Meister konnte es gelingen, die Impression seiner gegenständlichen Kunst so zu vermählen.

Nicht minder seltsam erscheint der Impressionismus in Gustave Charpentier, dem Komponisten der „Louise". Er ist durch die musikalische Nachdichtung der „Fleurs du mal" Baudelaires als Moderner, als décadent gekennzeichnet. Man rechnet ihn zu den Impressionisten. Aber es steckt in ihm ein Kleinbürgertum, das auch da sich übermächtig vordrängt, wo er jene gefeierte Bohème, jenes kleine Mädchen aus dem Volke, als Verkünderin der freien Liebe verherrlicht. Zwischen seinem sogenannten Impressionismus, der den Cri de Paris auffängt, schieben sich Tristanisches, Leitmotivik, Kontrapunktik, und, als besonders verdächtig, Romanzen und Duette, die auch ein Massenet nicht effektsicherer angelegt hat. Charpentier ist ein begabter, mit der Rührseligkeit spielender Eklektiker, weit weniger schöpferisch als Puccini, der alles aus Pariser Luft Übernommene in seine kleine persönliche Formel gebracht und zuletzt mit „Gianni Schicchi", dem dritten Stück seines „Triptychon", auch den Weg zur wirksamen musikalischen Komödie gefunden hat.

Diese beiden, Puccini und Charpentier, jener mit schelem Blick betrachtet, dieser als typischer Pariser gefeiert, sind Stammgäste der Opéra comique, als „Pelleas und Melisande" hier erscheint. Das Impressionistische, das eigentlich umrißlos ist, lebte dort im Rahmen einer Mischkunst, die gerade starke Umrisse brauchte, um wirksam zu werden. Bei Debussy ist es bestimmt, sein Wesen bis zur möglichsten Folgerichtigkeit zu offenbaren.

Sein einziges musikdramatisches Werk atmet auch zwischen einer Orchestersuite Gabriel Faurés, die Maeterlincks Drama in einen neuen Stil übertragen wollte; und Paul Dukas' kommender „Ariane et Barbebleue", gleichfalls nach Maeterlinck, gleichfalls im Hause der Opéra comique: Auch dieses das Werk eines von Debussy beeinflußten, formsicheren Anempfinders, der den seiner Natur fernen Impressionismus durch einen sinfonischen Unterbau und durch ein Neuwagnertum in allen Ehren von seinem ätherischen in ein festeres Dasein retten möchte.

* * *

Digitized by Google

Man hat „Pelleas und Meliſande“ den Anfang einer neuen muſikdramatiſchen Kunſt genannt; man müßte es ein Ende nennen. Denn wenn die Oper in jeder Form von dem ſinnlich erregenden Zuſammenwirken widerſtreitender Kräfte gelebt hat, ſo verzichtet dieſe hier völlig darauf. Ihre Quelle iſt ja erſchöpfte Sinnlichkeit, ermüdete Kraft. Sie iſt letztes Ergebnis einer Äſthetik, die gerade das Endziel ſinnlicher Erregung nicht wahrhaben will. Das Weſen dieſes Werkes iſt Ausbiegung, Verneinung. Mit großer Mühe hat ſchon der Dichter, der kein Dramatiker iſt, die Zielloſigkeit einer andeutenden Kunſt und damit die Erfüllung ſeines vorgeblichen ſymboliſtiſchen Ideals gefunden. Mit größerer Mühe, ſtärkerer Überzeugung noch iſt Debuſſy dieſer Zielloſigkeit nachgegangen; ſchwer nur, von Freunden gezwungen, hat er ſich zur Kompoſition von Bruchſtücken, zu ihrer Zuſammenfaſſung entſchloſſen. Seine maleriſche Lyrik des überlegenen Geiſtes, des gewählten Geſchmacks, der überempfindlichen Nerven und der ſeeliſchen Entkräftung, die ſich vor Ausbrüchen fürchtet und die Leidenſchaft ſelbſt abdämpft, hat aus ihren Vorausſetzungen letzte Schlüſſe gezogen und allerdings Eigenartiges geſchaffen: die geiſtvollſte Widerlegung der dramatiſchen Muſik mit dem Willen, ſie im Anſchluß an alte Forderungen zu erneuern. Nie hat ſich ein Werk ſchwerer von ſeinem Erſchaffer losgelöſt.

Iſt die Verfeinerung der Halbpoeſie auf der Bühne ſchon erſtaunlich, ſo die Enthaltſamkeit des Ausdrucks in Stimmen und Orcheſter unüberbietbar. Alles Melodramatiſche wird ſelbſtverſtändlich ausgeſchieden. Aber ſelbſt in den Chansons-de-Bilitis auf Texte von Pierre Louys' war der rezitierende Geſang, der ſich den Hebungen und Senkungen der Rede anſchmiegte, noch ausdrucksvoller als im Rezitativ der Oper, das alle größeren Unebenheiten in Tonhöhe und Tondauer vermeidet, um nur ja nicht eine Sprache der Leidenſchaft zu führen. Die Stimme hätte auch unrecht, etwas Unausgeſprochenes ausdrücken zu wollen. Sie hätte unrecht, unſinnlichen Halbweſen, die das Geheimnis in ſich bergen, den Mund zu öffnen. Während die Szene raſch wechſelt, hält ſich die Rede demütig im Ton einer düſteren Litanei, die nur hier und da ſich zu menſchlichem Mitfühlen erhebt; die Forderung nach Ein-

Digitized by Google

klang von Wort und Ton, von Monteverdi bis Wagner mit größerer oder geringerer Schärfe erhoben, ist für diesen besonderen Fall durch eigenartigen Sprachgesang erfüllt.

Denn die Stimme schwebt über einem Orchester, das die Tugend der Enthaltsamkeit bis ins äußerste treibt. Noch lebt in ihm das Leitmotiv, aber es entsagt aller rückgratgebenden Rhythmik und verzichtet auf eine tiefere, innere Entwicklung. Zuweilen klingt es wie verzerrtes Puccinimotiv, eilt auch in Sechzehnteln vorüber oder führt in seiner Müdigkeit zu Mahlers Lied von der Erde. An die Stelle leitmotivischer Sinfonik aber tritt die Homophonie, durch die zuweilen kleine Begleitstimmen laufen. Die übelberüchtigte Sequenz scheint hier wieder zu Ehren gebracht. Primitiver denn je gibt sie sich, ist aber Ausdruck höchster Verfeinerung, die Debussy im Austausch mit dem Russentum, mit der klangvollen Starrheit eines Rimsky-Korsakow noch entwickelt hat; die Wiederholung des Motivs will die Stimmung abstufen und steigern, die Akkorde treten als malerische Valeurs nebeneinander, der Takt wechselt oft, verschiedene rhythmische Formen gehen nebeneinander her, Impressionistisches, Pointillistisches ist zur Tat geworden, der Umriß der Szene fehlt oben wie unten, aber aus Stimmung und Untermalung fügen sich doch Einheiten.

Nur bleibt das Gefühl: hier hat einer, der die höchste Freiheit der Kunst verkündigt, sich zu nie dagewesener schöpferischer Begrenzung verurteilt; hier ist höchste Vergeistigung des Klanges mit Verkümmerung des Ausdrucks erkauft. Die geistige Kultur ist auf den Gipfel erhöht, aber um den Preis einer tiefen hinreißenden Menschlichkeit, mit dem Ergebnis einer sinnlichen Verarmung, wie sie die Oper bisher nicht kannte.

So geschieht es, daß die unzweifelhaften, fortlaufenden Halbspannungen dieser Musik, die sich in einem zusammengeschrumpften, leidenschaftslosen Orchester von schattierungsreicher Dämmerfarbe spiegeln, zunächst bezaubern, dann ermüden.

Debussy ist gestorben, bevor er seinen Plan, dem Wagnerschen „Tristan" einen anderen entgegenzusetzen, verwirklichen konnte. Wie er geworden wäre, können wir ahnen. Die Spur des „Parsifal" und des „Tristan" ist ja noch in seinem Musikdrama zu verfolgen,

Digitized by Google

das ihre Nirwanastimmung auf die impressionistische Formel bringt. Debussys musikdramatischer Stil verträgt keine Fortsetzung. Wo er fortgesetzt ist, wie in der Musik zu d'Annunzios „Le martyre de S. Sébastien" und einigen kleineren Stücken, verläuft er ohne Überraschungen. Er ist ein Ende.

* * *

Aber mit dem Nachhall dieser mühevoll durchdachten, kunstvoll schattierten Eintönigkeit blättern wir von neuem in dem Klavierwerk des Meisters Debussy und sind nun wieder in seinem Bann. In der Tat ist ja, was er den Tasten anvertraut hat, sein Wesentlichstes. Den Weg weisend, zieht es sich durch sein Gesamtwerk, in ununterbrochener Folge. Der Klang, wie er ihn feinhörig schürfend, spürsam pedalisierend, unfehlbar registrierend zum Ausdeuter des scheinbar Unaussprechbaren macht; die Umwertung des Virtuosischen durch eine neue künstlerische Anschauung, die Melodie, Harmonie, Rhythmus zu akzentschwachen Spiegelungen von Spiegelungen sänftigt: dies wirkt seinen Zauber. Eine vom Geist überwachte Phantasie konnte sich kein gefügigeres Instrument wählen als das Klavier. Aus Debussys gesamtkünstlerischem Erlebnis saugt es immer neue Übertragungsfähigkeit, wird es immer genauer, treuer in der Umdeutung, bis es schließlich eine durch allzu emsiges Suchen schwächere Poesie verrät.

Um die Zeit der Vollendung seines musikdramatischen Werkes hat Debussy auch als Klavierkomponist seinen Gipfel erreicht. Man mag in seinem Estampes den Orient feierlich oder farbig aufglühen sehen: immer ist doch das Exotische durch den Geist eines Franzosen hindurchgegangen, der die Welt des Orients mit Überlegenheit betrachtet, wie er die Masken der italienischen Komödie und die Kinder in Children's Corner nicht ohne Ironie sich tummeln läßt. Oh, es gibt auch Augenblicke, wo das Malerische greifbar wird. Und die Préludes verraten die Kraftanstrengung der Phantasie meist nur zu deutlich.

Man spürt im letzten Jahrzehnt seines Lebens, daß die Sehnsucht der Sinne in Debussy aufgehört hat. Etwas wie Routine

Digitized by Google

Arnold Schönberg

Digitized by Google

stellt sich ein; natürlich eine, die noch immer die Spuren des überlegenen Geistes trägt. Dann kam qualvolles Leiden, kam der Krieg. Der Meister zieht die Summe seiner technischen Eroberungen in den blitzenden Douze Etudes als einer, der klassisch werden möchte.

* * *

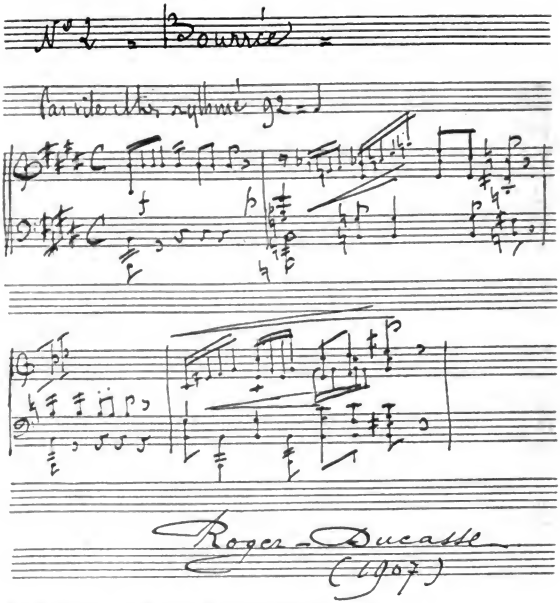
Aber trotz allem: nichts Kosmisches noch Dämonisches ist in ihm. Und gerade, daß er nichts Unvollkommenes schaffen konnte, daß er die Form von Anfang an so klar übersah, zeigt die Problemlosigkeit seines Wesens. Er hat nichts von dem durch Hysterie emporgeschleuderten Überwillen eines Berlioz, der Grundlagen schuf und der Verknüpfung zweier Kulturen vorbaute. Seine Welt, so sehr er sie auch mit allen Mitteln des Geistes und des Geschmackes zu einem duftigen Garten mit zartesten Blumen zu gestalten wußte, ist doch klein. Claude Debussy, musicien français: so nannte er sich, und das war er auch. Die Gebilde seiner Phantasie wehren sich schließlich gegen alle Zerlegung. Sie wollen in ihrer leicht zerbrechlichen Ganzheit genossen werden. Dieser echt französische Musiker hatte ja in der kleinen Form alle Brechungen des Willens erlebt und sie doch wieder unter der Idee eines Scheinrhythmus zusammengefaßt; wie der impressionistische Maler den Ausschnitt, den er unter scheinbarer Mißachtung des Rahmens gibt.

Debussy kann nicht Ziel, sondern nur Durchgang sein. Alle seine verfließenden Farbigkeiten zwischen Monet und Degas, alle seine Exotismen und Maskenfröhlichkeiten können die Melancholie nicht verschleiern, die im Hintergrunde dieser Kunst liegt.

Gewiß hat Debussy, wie sein beredtester Anwalt im deutschen Sprachgebiet Egon Wellesz zeigt, in seinen letzten Werken einem neuen Klassizismus zugestrebt. Diese Sonaten für verschiedene Instrumente beweisen den Versuch einer Synthese. Aber man spürt, daß die Kraft zu einer neuen, starken Einfachheit nicht ausreicht. Der von Natur Überempfindliche und durch das Leben abgenutzte Debussy schon kann sie nicht finden; und die Kunst, die Widerschein der Menschen ist, hat ihre Hilfsquellen erschöpft.

* * *

Digitized by Google



Mit Genehmigung des Verlages A. Durand & Fils in Paris

Roger-Ducasse

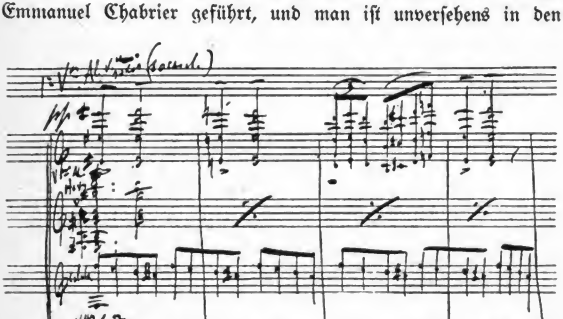
Aber seine Bedeutung ist nicht leicht zu überschätzen. Debussy ist Zeichen der Zeit. Hellsichtig rafft er, was Frankreich an schöpferischem Eigenwert in der Musik geblieben ist, zusammen, um es gegen Fremdes auszuspielen, das doch schließlich stärker ist als er. In sich vollendet, gefährdet er jeden Nachahmer, wird aber, in der europäischen Schaffenskrise, zu einem gewaltigen Anreger, zu einer Kulturmacht. Überall sind die Keime seines Wirkens zu erkennen.

Das Pariser Cliquentum, das um so mächtiger ist, als es nicht durch eine teilnehmende große Öffentlichkeit überwacht und zur Mäßigung gezwungen wird, begünstigt das Aufkommen von

Digitized by Google

Scheingrößen. Die Société Indépendante de Musique ist vor dem Kriege Königsmacherin. Es wird Inzucht getrieben. Das Artistentum, zu dem sich ganz natürlich Ansätze schon bei dem Führer der Richtung finden, wird gerühmt, genährt, entwickelt.

Das Spiel mit exotischen Farben beginnt innerhalb des Pariser Impressionismus. Die Liebe zur geistreichen Pikanterie, die wiederum die Harmonik bereicherte, hat über Edouard Lalo, Saint-Saens zu Emmanuel Chabrier geführt, und man ist unversehens in den



Mit Genehmigung des Verlages A. Durand & Fils in Paris

Maurice Ravel

Debussysmus gelangt, der nun alles Exotische von Spanien, Rußland, Japan wiederum anders beleuchtet, anders verwertet.

In diesem Paris, wo ein Roger-Ducasse und ein Henri Février, ein Louis Aubert und ein Gustave Samazeuilh ihre Rolle spielen, fallen als selbständigere Köpfe Maurice Ravel und Florent Schmitt auf. Man hat den ersten als Debussysten bezeichnet, während ein geistreicher Schriftsteller, wie Emile Vuillermoz, ihn zum Zukunftsmusiker erhöht. Das eine ist Unterschätzung, das andere Übertreibung.

Der Stil der Zeit hat in Ravel persönlichen Ausdruck gewonnen, der sich nun wieder mit dem des mächtigeren Debussy

mischte, aber doch nie ganz in ihm unterging. Der dem französischen Süden entstammende Ravel ist mehr Natur, kräftiger, männlicher als Debussy.

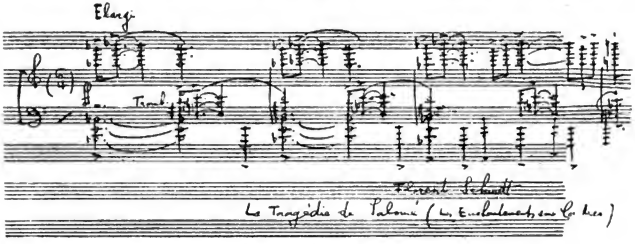
Auch in ihm ist ein angeborenes Gefühl für Klangfarbe und ein Trieb zu bereichernder Koloristik, die seiner Klaviermusik höhere Bedeutung gibt. Man wird seine „Miroirs" oder seinen „Gaspard de la nuit" mit Freude an dem Spiel des Geistes hören. Aber schon sein Streichquartett zeigt ihn Debussy ziemlich fern. Das Gewebe Debussys ist feiner, der Sinn für Architektur inmitten aller Verzweigungen seiner Dämmerfarbe untrüglich; er überwindet zwar in seiner Kammermusik die Polyphonie nicht ganz, aber er wandelt sie um, während Ravel sie nie gekannt hat und immer geradlinig homophon bleibt. Das kann ihn zum kühnsten Harmoniker machen, die Farbigkeit steigern und doch zum Stillstand verurteilen. Man ist darum weniger erstaunt, Ravel auch einmal durchaus im Fahrwasser französischer Normalmelodik wiederzufinden.

Er hat keine drängende Lyrik in sich, aber Witz und Ironie, die sich in seinen „Histoires naturelles", Gesängen mit Klavier, reizend malerisch entfalten und in seiner einaktigen Komödie „L'heure espagnole", einem unterhaltenden Ehebruchsstück, sich nett aufspielen. Reizend und nett: das fällt dem Betrachter zu Ravels Ruhm immer wieder ein. Und damit sind wir in Spanien, das, wie alles Exotische und alles Symbolistische, auch ihn zeitgemäß beschäftigt. „Shéhérazade", „Rhapsodie espagnole", ein Klavierkonzert auf baskische Themen, Valses nobles et sentimentales, Daphne et Chloë, Gesänge auf Texte von Mallarmé, Verlaine, ein Ballett: die Titel der Werke dieses Charmeurs zeigen, wie alles Farbige seinen Geist und seinen Klangsinn reizt, ohne ihn problematisch zu machen. Wo er sich aber problematisch gibt und in größeren Formen spricht, geht es gegen seine Natur.

Ernster, nicht so geistreich, nicht so im impressionistischen Spiel versinkend und doch in der Farbe weiterschreitend Florent Schmitt, der in allen Gattungen jenseits der Bühne und auch für sie tätig ist. Am stärksten in der Kammermusik.

Digitized by Google

Das ist der Weg des französischen Impressionismus. Er ist die größte Überraschung nach Wagner. Den Weg Straußischer Kunst durchkreuzend, teilt er sich zunächst der ganzen Welt mit, besonders aber den Ländern ohne starke Tradition. Wir werden ihm in den Äußerungen junger Kunst wieder begegnen. Auch der



Mit Genehmigung des Verlages A. Durand & Fils in Paris

Florent Schmitt

Impressionismus, der den melodischen Einfall als unwesentlich kennzeichnet, fördert eine ausgleichende Intellektualisierung der neuen Musik.

Sein Ziel ist dem Straußischen entgegengesetzt. Strauß, der mit dem Intellektualismus ein Bündnis schloß, will eine Synthese von Geist und Sinnlichkeit, will mozartisch, volkstümlich und zugleich Strauß sein. Er will es.

Debussy beruft sich auch auf Mozart, aber nur, um sich soweit zu entsinnlichen, daß die unter seinem Namen gehende Musik, ohne Blut, Sonderrecht einer geistigen Auslese wird. Und es gelingt ihm.

Beide aber, Meister, sind Symptome eines kritischen Zustandes der Musik.

Weder Debussy noch Strauß können ein Ende sein. Aber jener ist, in sich vollendet, hoffnungslos, dieser läßt, in sich unvollendet, eine Hoffnung.

Digitized by Google

Die Ausdruckskunst Arnold Schönbergs

Immer rascher wird der Schritt der Musik. Immer rastloser wehrt sich der Geist des Schaffenden gegen die Abnutzung des Materials, gegen die Abstumpfung der Sinne, die er erkennt, und sucht sie durch eine positive Leistung zu bekämpfen.

Dem Impressionismus folgt der Expressionismus. Beide sind Schlagworte, aber sie bezeichnen eben die ungewöhnliche Kraftanstrengung, den Krampfzustand, der notwendig zur Überbetonung einer musikalischen Art, zu einer Richtung führt; das Ergebnis intellektueller, kritischer Betrachtung alles Vorangehenden, das notwendig auf das Schöpferische, auf den Schöpfungsakt selbst einwirkt, ihn durchkreuzt, verwickelt, verlangsamt. Je mehr sich durch wissenschaftliche Forschung die Einsicht in den Ausdruckswillen früherer Schaffensperioden klärt, desto gewisser stellt sich solche Einsicht, einen neuen Ausdruckswillen gestaltend, als Hemmung vor das Schaffen.

Noch ist Debussy im Ausmaß seiner Wirkung nicht zu überschauen, so wird der Weg zum Atonalen von Wien aus ganz anders beschritten. Dies geschieht in der Heimat Schuberts, wo der Walzer die rhythmische Form physischen Wohlbehagens und unbeschwerter Lebensfreude ist; wo der Wohlklang in seinen sinnlichen Äußerungen unerschöpflich scheint. Dort tritt natürlich die stärkste Gegenwirkung auf. Und während in Frankreich die Atonalität aus einem heimlichen Gefühl für Tonalität und aus einem sehr bewußten für Farbe, Harmonie, Klang mit einer gleitenden, dämpfenden Technik verschleiert wird, kennt Schönberg solche Rücksichten nicht und geht hart aufs Ziel los. In der Tat ergeben sich Impressionismus und die Kunst Schönbergs aus völlig verschiedenen Bedingungen und Kräften. Dort haben Malerei, Dichtkunst, Literatur die Musik zu einer zauberhaft anmutigen Sklavin gemacht; hier will

Digitized by Google

die Musik alles Sklaventum abschütteln, die Dichtkunst zwar als Helferin anerkennen, sonst aber absoluteste, reinste Musik sein. Es liegt nahe, die Malerei an der Gestaltung Schönbergscher Kunst zu beteiligen. Schönberg hat gewiß einmal Bilder gemalt. Die neueste Malerei, die ganz absolut sein, durch Linien und Farben Gefühle ausdrücken will und in diesem Streben sich an die Musik heranschmeichelt, mag im wesentlichen Parallelerscheinungen bieten. Damit drängt sie aber zum Kunstgewerbe hin, während die sogenannte expressionistische Musik nur höchste Kunst, Ausdruckskunst sein will.

Auch dies noch: der musikalische Impressionismus lehnt alles Romantische in der Theorie ab, ohne es in Wirklichkeit zu überwinden. Schönberg wiederum entfernt wirklich aus seinem Bannkreis alle Romantik, wie er der Klangfarbe als Ziel entsagt.

Aber diese krampfhafte Beseitigung aller romantischen Ausdrucksformen, diese höchstmögliche Folgerichtigkeit in der Kunst Arnold Schönbergs ist nicht nur aus einer durch die Zeit, sondern auch durch rassenpsychologische Momente gebundenen Schöpferkraft zu verstehen.

Wir begegnen hier der bisher merkwürdigsten Erscheinung eines Ausdruckswillens, der sich unaufhörlich überwacht und doch völlig naiv glaubt.

Darin prägt sich Schönbergs Judentum aus: in einer Gefühlsintensität, die etwas Inbrünstiges hat und allem Greifbaren, Darstellbaren ausweicht; und zugleich in einer Sophistik, die nichts unbewiesen lassen will. Beides scheint sich auszuschließen. Aber es lebt nebeneinander. Nur daß diese Verbindung eben allmählich zu Begrenzungen der schöpferischen Phantasie führen muß.

Die Liebe Schönbergs zu Mahler leuchtet ein. Sie ist nicht nur aus persönlichen Beziehungen zu dem Manne zu begreifen, der in Schönberg Zukunft ahnt. Auch der Idealismus Mahlers, sein Christushaftes findet sich in Schönberg wieder. Darum sind Schönberggläubige Mahlergläubige; wenn auch nicht umgekehrt.

Allerdings sind die Phantasiekräfte der beiden Menschen innerlich verschieden. Der Naturſinn Mahlers, der Sinn für das Primitive fehlt Schönberg. Dieser wiederum, Mensch des

Digitized by Google

20. Jahrhunderts, fühlt die ungeheure Last der Vergangenheit, die zu neuen Ausdrucksformen drängt. Mahler ist innerhalb der theatralischen Begrenzung durchaus naiv. Schönberg glaubt nur, es zu sein. Dieser Glaube ist echt. In diesem Glauben ist er naiv.

Man muß gehört haben, wie Schönberg jede Trivialität in Mahler bestreitet; wie er das Gegenteil beweist. Er ist überzeugt, er könne alles beweisen, jeden Begriff, jedes Gefühl. Er disputiert die Schönheit weg als Erfindung der Unproduktiven; und er könnte auch beweisen, daß er naiv ist. Nur daß er überhaupt so denkt, spricht und schreibt, verrät ihn.

Diese Kunst der Dialektik, diese Übergescheitheit, die sich immer wieder zwingend äußern will, fesselt das Schöpferische. Während alle Schaffenden sonst zunächst durch ihre Werke bekehrt haben, will hier das Dialektische mindestens ebenso stark sein wie das Werk. In der Tat hat ja Schönberg seit 1914 der Welt an Musik nichts Wesentliches geschenkt. Um so größer ist der Einfluß, den er auf diese Welt auszuüben scheint. Dieser wächst mit der Verzögerung des Schaffenstempos, lediglich durch den Fanatismus seiner Jünger.

Aber die Wirkung wäre unerklärbar ohne einen besonderen Wert. Und er ist unbestreitbar. Der Lehrer und der Anreger Schönberg ist in der Tat nicht nur ein Meister seiner Jünger, sondern seine Jünger müssen alle sein, die irgendeinen tieferen Anteil an der Kunst unserer Zeit haben. Sie müssen ihn hören, brauchen aber darum nicht Schönbergianer zu werden.

Schönberg ist eine Macht. Die einen sagen: die der Finsternis; die anderen: die der Erleuchtung.

* * *

Die geistigen Voraussetzungen dieses Schaffens sind in seinem Verlauf zu erkennen. Überschauen wir Schönbergs Werk, dann finden wir als entscheidend: der Grund und Boden der Musik wird angebohrt.

Bisher bediente sich jeder Neuerer, so kühn er auch in seinem Fortschreiten war, gewisser Elemente früherer Kunst. Selbst Liszt,

Digitized by Google

den wir als die stärkste aufwühlende Macht der Musik des 19. Jahrhunderts betrachten, baute auf dem Boden der Romantik und drängte von da um so unternehmender auf Erneuerung der Kunst nach Form und Inhalt. Daß Wagner nur mit ungeheurer Kraft zusammenfaßte und dadurch allein vorwärtsstieß, ist längst erkannt. Auch in Richard Strauß ist der Weg von der Vergangenheit her klar. Und Debussy, der die Musik umzustürzen scheint, verknüpft sich eng mit einer Tradition, deren Nachhall selbst in der Form der Verneinung noch spürbar ist.

Schönberg wendet sich mit letzter Folgerichtigkeit gegen alle Grundelemente der Musik. Er sucht ein neues Melos, nachdem er jede Spur der Tradition beseitigt zu haben glaubt.

Zweierlei enthüllt sich als grundlegend für jede musikalische Form: der Trieb der Musik zur Ausbreitung und ihr Spieltrieb, der sich im Ornamentalen äußert. Der Klang ist das Material, in dem sich beide Triebe erfüllen.

Sie sind tief im Wesen einer Kunst begründet, die jenseits der Wirklichkeit und jenseits der Begrifflichkeit liegt. Da die Musik nicht eindeutig ist, da sie Gefühlskunst ist, verlangt sie sowohl nach Expansion wie nach Ornament.

Ihren Hang zur Expansion, nach Ausbreitung im zeitlichen wie im seelischen Sinne befriedigte bisher am stärksten die Sequenz. Sie war auch das Hauptbindemittel einer Form, die eine Symmetrie in sich suchte, Wiederholungen und Einschnitte brauchte, weil sie sonst, allem Körperlichen fern, zusammenzubrechen fürchtete.

Die fortschreitende Musik wandelte die Sequenz, die schon in der Romantik die Modulation in unerhörtem Tempo förderte, zur Ausdruckssequenz um. Im Werk Richard Wagners ist dieser Schritt getan. Er hat auch zugleich den Spieltrieb einer Kunst eingedämmt, die er zur Ausdruckskunst umbilden wollte.

Schönberg aber, mit letztem Radikalismus, greift auch den Trieb zur Expansion, zur Ausbreitung, an. Mit dem Spürsinn eines dialektischen Gefühls bohrt er an der Sequenz. Er will absoluteste Ausdruckskunst. Die Sequenz ist ihr bisher hinderlich gewesen. Sie, die ein Mittel der Ausbreitung und zugleich der Symmetrie ist, soll weichen. Der Gedanke soll nur einmal gesetzt

Digitized by Google

werden. Dann hat er sich erfüllt. Seine Intensität geht gegen jede Ausdehnung.

Das Schlußgefühl, die Neigung zur regelmäßigen Kadenzierung: dies alles, was eine Folge der Symmetrie, der Zweitaktigkeit zu sein scheint, ist ja schon durch die vorangehende Entwicklung geschwächt, durch Debussy gebrochen worden. Doch nicht die Sequenz, die selbst der Impressionismus noch, wenn auch als anderen Wert, in seiner Welt duldet.

Indem Schönberg die Sequenz angreift, rüttelt er endgültig an aller Form, mag sie nun klassisch oder wagnerisch sein. Aber er glaubt auch die ewige Wiederkunft des Alten aufgehalten, das absolut Neue vorbereitet zu haben.

Mit höchster, nie gekannter Eindeutigkeit und Eindruckskraft wird er sich nun ausdrücken. Darstellen will er nichts; sondern absoluteste Musik machen.

Freilich eines bleibt ihm mit den Vorangehenden und mit den Zeitgenossen gemeinsam: das Material seiner Kunst; der Klang. Aber eben dieser Klang wird, als Ergebnis einer rücksichtslosen Neuerung, mit dem der anderen nichts gemein haben. Der Begriff der Schönheit, in der Tat sehr wandelbar, ist hinwegdisputiert. Die Tatsachen des Gemeingefühls, das ja in Wirklichkeit sehr unbestimmt ist, werden durch die Feststellung eines niedagewesenen Wahrheits- und Ausdrucksdrangs als belanglos weggeräumt.

Der Weg für die unerhörte Eigenkunst ist freigemacht mit einer Dialektik des Gefühls, die keineswegs frei von Leidenschaft ist.

Ein Umweg führt zu ihr. Das geschieht immer, wo eine schaffende Persönlichkeit sich formt. Hier aber, und dies ist das Merkwürdige, scheint jede organische Entwicklung vom Einst zum Jetzt unterbrochen.

Fragen wir den Klang. Dort am Anfang ist er von romantischer Schönheit, hier ist er ihre absolute Verneinung.

Schönberg hat sich am Ende auch seinen Klangsinn hinwegdisputiert. Aber der Kampf des Ausdruckswillens mit dem Klangsinn, der Dialektik mit der Phantasie hat doch in diesem besonderen Menschen auch seine besonderen Entwicklungsphasen. Es gibt nichts Ähnliches auf dem Schauplatz der modernen Musik.

Digitized by Google

Angelpunkte Schönbergscher Kunst sind Kammermusik und Wagner. Die Liebe zur Kammermusik hängt mit seiner Neigung zu kontrapunktischen Verknüpfungen, diese wiederum mit seiner dialektischen Anlage zusammen. Wagner aber ist das große Erlebnis aller Kinder dieser Zeit; noch größer und noch fruchtbarer in einem Menschen, der in verwandten Künsten heimisch ist; der dichtet und malt. Farbe hat hier ihre eigenen Lockungen, Poesie spricht zu diesem Inbrünstigen noch tiefer und eindringlicher. Der „Tristan" wird die entscheidende Erfahrung seines nacherlebenden Künstlertums. Das Werk, in dem die Farbe höchst sinnlicher und zugleich metaphysischer Ausdruck ist, hinterläßt in dem tiefe Spuren, der selbst ganz jenseitig gerichtet ist.

Wenn wir also am Anfang Schönbergs Richard Wagner finden, so ist es natürlich, daß alles Malerische, alles Schildernde, das im Musikdrama lebt, bei Schönberg zwar nachklingt, aber seine entschiedene Wendung zu einer ganz unirdischen Kunst nicht hindern kann. In den Klang mischen sich schon sehr frühzeitig die Eigenheiten einer Stimmführung, die ihn zunächst noch nicht befehdet, sondern vertieft. Aber irgendwo muß, wenn der Kontrapunkt erstarkt und sich versteift, eine Krise eintreten.

Man hört im Sextett „Verklärte Nacht", das, wie schon die Lieder dieser Jahre, den beherrschenden Eindruck der Zeitpoesie Richard Dehmels zeigt, den dichterischen Zusammenklang von „Tristan" und Kammermusik: mit dem Ergebnis, daß Wagner der Stärkere bleibt, aber eine inbrünstige Lyrik und Naturstimmungen in durchsichtigem Gewebe Ausdruck werden.

In „Pelleas und Melisande" kreuzen sich Schönbergs und Debussys Wege. Aber Schönberg ist noch Wagnerianer, Tondichter, Lyriker. Alles Dramatische ist ihm fremd. Die Szenen des Andeutungsdramas nachdichtend, bleibt er wieder im „Tristan" haften, in den er seine Polyphonie verwebt. Der Zauber dieser Verzückungen, die aus einem tiefen Ethos über Wagner hinaus zuweilen den Eigenton finden, wird bereits dem rhythmisch schwach gestützten Aufbau gefährlich.

Aber das Wagnererlebnis verlangt den schöpferischen Nachklang größten Stils. Die „Gurrelieder", nach dem Sextett ent-

Digitized by Google

worfen, begonnen, umrissen und erst nach zehn Jahren zum völligen Ende geführt, sind das dem Geist Wagners geweihte Monumentalwerk; mit einem Riesenaufwand von Solostimmen, Chören, Orchester unternimmt Schönberg den letzten Versuch, als Wagnerianer ein Eigener zu werden. Alles, was an äußeren und inneren Kräften in Wagner lebt, ist in den Gurreliedern nochmals auf seine Möglichkeiten erprobt; zugleich aber greift das Werk mit seinem letzten Teil in eine spätere Entwicklungsphase des Künstlers ein, die ihm ihre Spuren aufdrückt, den Ausdruck seiner Erdferne bestimmt.

Dies alles ist Romantik Schönbergs, an Schönheiten reich, klangschöpferisch; aber doch wagnerisch.

Ein anderer Schönberg will, gegen Wagner, heranreifen. Er ist in der reinen Kammermusik vorgebildet, die, von Geburt aus koloristisch nicht gebunden, alles Dialektische und alles Jenseitige zur Entwicklung bringen will. Von hier aus kann, im Kampfe gegen den Expansions- und den Spieltrieb der Musik, Ausdruckskunst werden.

Das Problem der Form wird von einem horizontalen Gefühl aus angegriffen. Schönberg will so, nur mit der Einstellung eines Spätgeborenen, an Bach und an den durchbrochenen Stil der letzten Streichquartette Beethovens anknüpfen. Gegen seine harmonischen Erfahrungen, gegen seinen Klangsinn verteidigt seine Dialektik die Quarte, die nun die Phantasie in der Gestaltung des neuen Melos befruchten soll. Allmählich werden die Grundmauern der bisherigen Architektonik abgetragen. Alle Begriffe von thematischer Arbeit, die den Gang, den Aufbau der Sonate bestimmt, werden Schritt für Schritt aufgehoben. D-Moll-Streichquartett, Kammersinfonie, Fis-Moll-Streichquartett sind stufenweise Erfüllungen seiner Idee. Freilich: so ungehemmt auch der Kontrapunkt gegen den Klangsinn arbeitet, so gewaltsam die Eingriffe gegen das Allgemeingefühl scheinen: der neue Ausdruckswille kann die Phantasie nicht völlig hindern, in der Richtung des Ausbreitungstriebes zu wirken. Noch im Fis-Moll-Quartett, das mit der Dichtung Stephan Georges in seinen beiden letzten Sätzen auch die menschliche Stimme einbezieht, ist die musikalische Schön-

Digitized by Google

heit älteren Stils nicht ganz ausgeschaltet, der Eindruck oft zwingend.

* * *

Dem Ausdruckswillen Schönbergs ist es also bisher nicht gelungen, den neuen Bauplan, der nichts weniger als eine völlige Umwertung aller Werte sein soll, im Rahmen der Kammermusik lückenlos durchzuführen. Die Phantasie, die in neuer Richtung und im Widerspruch mit dem ursprünglichen und durch musikalische Erlebnisse entwickelten, also mit dem romantischen Klangsinn tätig sein soll, kann die Zwangsarbeit nicht bis ans Ende leisten. Die neue, große Form der Ausdrucksmusik, die kraft eines neuen Melos bestehen soll, lebt noch nicht. Am Expansionswillen der Musik scheint sie zu scheitern.

Sie ist auch seitdem von Schönberg bisher nie mehr gesucht worden. Nicht die große Form, sondern das kleine Stück wird beweisen.

Am Klavier, der Geburtsstätte jeder neuen Kunst, wird auch das geboren, was man expressionistisch nennen kann. Drei Klavierstücke op. 11 bringen die Welt in Aufruhr. In der Tat sind sie nicht aus dem Klavier geboren, sondern ein durch dialektischen Ausdruckswillen umgebogener Klangsinn hat sich auf die Tasten projiziert. Und diese kleinen Stücke sind expressionistische Kunst: krampfhaft, Äußerungen eines Bedürfnisses, Allerletztes, was hinter den Erscheinungen liegt, in allergedrängtester Art zu sagen. Man mag sich in der ganzen Klavierliteratur umschauen: noch nie ist Ähnliches gewagt, noch nie sind Expansions- und Spieltrieb so völlig mißachtet worden.

Der von neuer Richtung bestimmte, in Überschichtungen denkende Klangsinn schafft in fünf Orchesterstücken Gleichlaufendes hierzu. Besonders merkwürdig das dritte, das in der peinlichsten Abstufung des Leisen mit dem Impressionismus wetteifern würde, wenn nicht Stimme um Stimme, so schreibt auch der Komponist vor, ihren eigenen Gang, Willen, eigene Wirkung hätte und jeder Verschmelzung mit der anderen, jeder Abtönung im Gesamtbild widerstrebte.

Digitized by Google

Es versteht sich, daß sehr bald auch die menschliche Stimme von diesem Klangsinn, der sich vom ausführenden Instrument loslöst und seiner eigenen Gesetzmäßigkeit folgt, ergriffen worden ist. Je mehr sich die Lieder von jenen op. 2 und 3 entfernen, die sehr stark für einen neuen Lyriker werben, desto mehr betont sich, ob in Klavier- oder Orchesterliedern, das eigene Melos Schönbergs und die Unabhängigkeit der Begleitstimmen.

„Pierrot Lunaire" nach Albert Giraud, von Otto Erich Hartleben umgedichtet, ist in diesem Kreise das Seltsamste. Tonhöhen werden vorgeschrieben. Eine Sprachmelodie ist gefunden. Zugleich geht eine in allen Künsten souveräne Meisterschaft den anziehenden Sonderbarkeiten dieser Groteske der Narrheit so nach, daß jede Beziehung zur übrigen Musik zwar aufhört, aber der Geist des Unsinns sich in einem Eigenen spiegelt.

Ein paar dramatische Versuche: „Erwartung" und „Die glückliche Hand" harren noch der Aufführung. Auch sie pressen zusammen, überschichten, wollen Licht, Farbe, inneres Geschehen, Musik in die intensivste Ausdruckskunst auflösen.

* * *

Man begreift durchaus, daß die meisten Zeitgenossen in Arnold Schönberg, dem Meister der Atonalität, der nicht nur alle Elemente der Tonkunst auflöst, sondern bis zur Umwertung aller Klangwerte vordringt, nur den größten Verneiner, die stärkste Macht des Umsturzes sehen.

In der Tat: mag auch alle Erfahrung trügen, die Kennzeichen dafür, daß diese Kunst aus einer durch Dialektik getrübten und schließlich gelähmten Phantasie fließt, drängen sich auf. Denn so weit auch die Anpassung des Ohres gehen mag: hier will es sich nicht mehr fügen. Und ferner: die Neurichtung der Form, in dem Sinne, wie Schönberg sie will, ist von ihm selbst keineswegs durchgeführt.

Aber daß er solche Probleme aufgestellt, den äußersten Schritt gewagt hat, das allein macht ihn zu einer unvergleichlichen Erscheinung innerhalb der gegenwärtigen Tonkunst. Ihre Krise angedeutet haben andere; hier ist sie durch letzte Rücksichtslosigkeit brennend

Digitized by Google

geworden. Man stutzt. Sind alle Wirkungen der früheren Musik erschöpft? Müssen wir hier weiter?

Vor dieser Folgerung hüten sich alle, die eine Überbrückung der Vokal- und der Instrumentalmusik noch für möglich halten.

Schönbergs Ethos ist beispielhaft und über jeden Zweifel erhaben. Und so gewaltsam es scheinen mag: aus innerster Not, aus einem inbrünstigen Gefühl, das er jederzeit vor seinem überhellen Verstand rechtfertigen will, hat er die Grundmauern seiner neuen Kunst aufgeführt.

Eine Harmonielehre, heftig bekämpft, spricht den Willen des Lehrers lange nicht so rücksichtslos aus wie sein Werk.

Als stärksten Anreger dieser Zeit in ihrer schwersten Krise: so wollen wir ihn nehmen.

Digitized by Google

Die Weltmusik

Zwischen den Gipfeln Strauß, Debussy, Schönberg schafft eine Unzahl von Menschen aller Länder, einige so stark persönlich, daß sie wiederum zur Bedeutung wachsen. Unter ihnen die Jugend, die unser aller Hoffnung ist, und der ganz selbstverständlich teilnehmendste, förderndste Betrachtung gilt.

Die Tatsache ist unleugbar: Richard Strauß hat gerade unter den Jungen geringere Nachfolge. Man kann sich seiner scheinbaren Rückwärtsbewegung, die eine Synthese will, nicht anschließen; findet im letzten Teil seines Werkes nur Vergangenheitskunst, die durch feinstes Kunsthandwerk auf die Höhe des Zeitempfindens gebracht werden soll.

Debussy und Schönberg dagegen scheinen dem Ausdruckswillen der schaffenden Jugend näher. Der Sinn für das Wesentliche, den man Strauß in seiner Art nicht absprechen kann, ist ihnen in diesen beiden noch anders verwirklicht. Und hier erscheint ihnen auch Debussy nur als Übergang zu Schönberg. Denn keiner hat wie dieser die Freiheit der Musik als sich selbst erfüllender, nicht darstellender Unkörperlichkeit und ihre Unbeschränktheit im Gebrauch der Mittel, wenn sie einem Wesentlichen dienen, verkündet. Daß jeder Akkord möglich ist; daß alles, was bisher als Alteration galt, nun nicht mehr anlehnungs-, anleihebedürftig, sondern vollberechtigt ist; kurz, daß alles bisher Feste fließend geworden ist, und nur das Ausdrucksbedürfnis die Verwertung eines untemperierten Materials bestimmt: dieser Grundgedanke entspricht allerdings der Sehnsucht einer nach anderen Ufern strebenden Jugend.

Aber alle Gestaltung kann nur aus einem Willen hervorgehen. Ausdruck des Willens ist der Rhythmus. Nach allen Erschütterungen durch die Romantik, die ihn verzweigte, durch den Impressionismus, der ihn auszuschalten suchte, wird er als Grundlage

Digitized by Google

jeder schaffenskräftigen Natur heute, in der Zukunft seine Kraft zu bewähren haben. Das kann, das muß notwendig auch innerhalb der Taktfreiheit geschehen. Rhythmische Kraft, die in völliger Ungebundenheit, in großem Stil schafft: dies scheint ein Weg der Zukunft.

In solchen Zeiten, vielmehr in einer Zeit wie dieser, die nichts ungeprüft läßt und die Vergangenheit als unverbindlich abschwört, ist die Technik der Kunst, die nur von der Erfahrung und den aus ihr abgeleiteten Gesetzen lebt, aufs heftigste bestritten; der Künstler beruft sich auf seinen Ausdruckswillen, der allein zu gebieten hat und seine verkürzende Macht auch auf die Technik ausübt.

Hier, in der Krise der Technik, die sich in Nebel hüllt, wird auch der Dilettantismus innerhalb der Kunst rühriger als sonst. Ein Schönberg aber, unbestrittener Meister, zeigt wie nur je einer, daß er die frühere Technik zwar nicht als Bindung, doch als unbedingte Grundlage in sich trägt.

Pose: angebliche Ekstase, die immer unter der Überwachung der Bewußtheit und mit dem Ziel auf die verblüffende Wirkung lebt, richtet soviel Unheil als möglich an. Rezepte werden ausgeführt, mit Tricks wird die Abweichung von der Natur als Eigenart vorgelogen.

Solche Erscheinungen finden sich in der ganzen Welt. Aber sie sind am häufigsten da, wo die geborene Bürgerlichkeit gewaltsam maskiert werden muß: in Deutschland. Wie in der Malerei etwa um den phänomenalen, mit dem Ungestüm van Goghs emporbrängenden Kokoschka viele Stümper leben, so in der Musik um die neuen Meister. Die Zahl der wahrhaftigen Modernen ist gering. Aber ihnen allein kann unsere Teilnahme gelten.

Echtheit des Ausdruckswillens, Kraft der Phantasie in einer Technik aufzuspüren, die, homophon oder polyphon, immer aber aus sicherem Handwerk heraus schafft: dies ist die schwere Aufgabe des Umschauenden. Er wird über Gestrüpp zu Lichtungen durchzudringen haben.

* * *

Wir wollen uns also gegenüber dem scheinbaren Chaos, gegenüber den oft ziellosen Versuchen das Steuer nicht entgleiten lassen.

Digitized by Google

Die Angſt vor der Trivialität hat in der ganzen Welt Erſcheinungen heraufgeführt, die verwirren, wenn wir den Entwicklungsbogen nicht erkennen.

Der Trennungsſtrich zwiſchen Deutſchland und dem Ausland wird klar. Neue Gruppierungen ſcheinen ſich zu bilden. Aber auch ſie ſind vorübergehender Natur. Die Politik hat die Kunſt ſtark beeinflußt, weil dieſe mit dem Kunſtbetrieb verknüpft war, der nun wieder an den Menſchen, an der Wirtſchaft hängt. Von ihr, die immer neue Verknüpfungen fordert, ſcheinen auch alle künftigen Gruppierungen beſtimmt zu ſein, ſoweit eben Kunſt mit Wirtſchaft verbunden iſt. Der Begriff der Nationalität hat ſich gewandelt. Nationalität wird zur Maske, die ſtärker iſt als Volksart. Gelangen wir erſt zu den oft erſehnten Vereinigten Staaten von Europa, wird das Wandelbare des Begriffes Nationalität noch deutlicher werden.

Bei alledem aber hat ſich der Gegenſatz zwiſchen der deutſchen und der ausländiſchen Muſik, heimlich oder offen, ausgeprägt.

Zweierlei bringt die Vorherrſchaft der deutſchen Muſik ins Wanken: die Entthronung der Sonatenform, die hier am kräftigſten entwickelt, am zäheſten feſtgehalten worden iſt. Dann die Geringſchätzung des Gemüts, das als verzögernde Kraft empfunden wird. Denn Gemüt erzeugt Pietät. Pietät hält am Herkommen feſt. Die Erſetzung der Seele zunächſt durch die Stimmung, dann durch den Geiſt iſt ihr feindlich. Sensibilité als letzte ſchöpferiſche Kraft wird am wenigſten in Deutſchland verſtanden.

Das Gemüt, das dem Volkslied das Leben gab, ſcheint in allen muſikaliſchen Kulturſtaaten an Wert geſunken.

Und doch möchte man nirgends in der Welt auf den melodiſchen Einfall verzichten. So verpönt „Melodie“ iſt, ſo geſucht das Melos. Melodie liegt in allem Volksliedmäßigen klar zutage und hat auch in den Themen, den Motiven der Kunſtmuſik noch Frucht getragen. Melos iſt die verborgene Kraft, die den ganzen Organismus in Bewegung ſetzt. Und ſo ſehr man ſich gewöhnt hat, die Inſpiration an anderen Werken aufzuſpüren, den Rauſch der Farbe zu erleben: hier, im Melos, ſcheint alles Kriſenhafte zu gipfeln. Schönberg ſelbſt, der am weiteſten geht, ſehnt ſich nach

Digitized by Google

ihm und will damit wieder den Schwerpunkt ins Seelische verschieben.

Indes aber hat die Verkümmerung der Naivität, die sich in der Unfähigkeit zum Volkslied zeigt, das Aufsuchen exotischer Melodien zur Pflicht gemacht. Was früher nur aus Romantik und Farbensinn kam, beruht heute doch auf etwas mehr noch: man sucht ein Außergewöhnliches und ein Festes. Exotisch ist alles, was abseits der Kulturnationen aus dem Boden des Volkstums wächst. Noch der Südosten Europas, Rumänien, scheint fruchtbar; und darüber hinaus weitet sich der Blick bis Indien.

Der Trieb zum Wesentlichen aber erzeugt auch im allgemeinen ein anderes Orchester. Zwar ist der Reiz einer Klangmaterie, die sich dem Farbensinn als williges und verzweigtes Instrument darbietet, noch so stark, daß der Gedanke allein nicht jederzeit über den Klang entscheidet. Noch immer ist das Artistische um so mächtiger, als die zeugende Idee nicht urkräftig genug ist. Die musikalische Schilderung, die das Tonmalerische mit sich führt, ist keineswegs überwunden. Im Gegenteil: sie verfeinert sich oft im Hinblick auf die Malerei. Oder sie irrt auch wohl gelegentlich, von Marinettischem Geist angeregt, bis zur Geräuschmusik ab.

Doch ist jedenfalls als Grundzug eine gewisse Enthaltsamkeit und eine Annäherung zum Kammermusikalischen auch im Orchester erkennbar.

Nach allen Seiten streckt man Fühler aus. Das Experiment ist an der Tagesordnung. Zwischen Tonalität und Atonalität regen sich die Kräfte.

So heben sich nur selten Werke heraus; oft aber Köpfe, die dem Gärenden Gestalt zu geben suchen. Es fesselt die schöpferische Rastlosigkeit an sich.

* * *

Als ein Vorzeichen des Zeitalters, in dem auch Deutschland vom Westen her beeinflußt wird, kann Frederick Delius gelten. War in den Beziehungen zwischen Deutschland und England jenes immer das Gebende gewesen, so erleben wir hier zum ersten Male, wie ein in England von deutschen Eltern Geborener sich aus innerem

Digitized by Google

Zwang zu einer ganz ungebundenen, ganz unherkömmlichen Art Musik bekennt. In Delius ist der Sinn für Umrisse schwach, der Geist der Sonate lebt weder in ihm, noch ist er systematisch in ihm entwickelt worden. Er ist kein musikalisches Urtemperament, aber ein feiner Geist, bereit, den Duft höchster Kultur und fremder Natur einzuatmen. Die Atmosphäre der Dinge setzt sich ihm in eine musikalische Sprache um, die mehr ein Träumen und Schweben als ein klar zu bestimmendes Idiom ist; hervorgegangen aus der geistigen Verfassung, die eine Folge letzter Zivilisation und Sehnsucht nach Genesung in der Einsamkeit ist.

Delius wandert als Pflanzer nach Florida und wohnt später in der Nähe von Paris. Die echte Farbe der Exotik und die Spiegelung des Künstlertums im Bilde regen ihn zum Schaffen an. Er lebt lieber mit Partituren als mit Menschen, namentlich wo diese sich zu Cliquen zusammenschließen. Das Impressionistische als Stil der Zeit fliegt ihm, der nur am Leipziger Konservatorium einen Hauch von Schule kennen lernt, von selbst zu; es ist Stil seiner Natur. Aber in dem Künstler, der mit dem Musikdrama „Koanga" und mit dem Orchester- und Chorwerk „Appalachia" den unmittelbaren Eindruck seiner Wanderjahre gibt, der in einem schimmernden, vom Rauschen erfüllten Nachtstück „Paris" die Lichtstadt aus dem Dämmer emporsteigen, in den Dämmer versinken läßt, ist doch noch ein schwacher Nachhall deutscher Natur zu finden. Den Lyriker reizt die Idylle zum Nachdichten im Klang an; das Gemüt mischt sich der sensibilité. „Romeo und Julia auf dem Dorfe" gestaltet sich aus Gottfried Kellers Novelle, wie „Fennemore und Gerda" aus Jens Peter Jacobsens „Niels Lyhne"-Erzählung. Der Dichter scheint ja dem Musiker nahe. Musikdramen oder Opern können es nicht werden, aber Stimmungsbilder von farbigem Glanz und von gewinnender Echtheit. Denn auch diese Echtheit ist Delius' Erbteil. Auf starke Wirkungen wird verzichtet. Immerhin gibt es in „Romeo und Julia" eine Traumszene von eigener Kraft, die operngerechter wirkt.

Die Kunst dieses liebenswerten, heimatlosen Impressionisten, der sich vom Treiben der Welt fernhält, mag ihre Begrenzung darin haben, daß sie immer auf eine Anregung von außen her,

Digitized by Google

durch die Landschaft zunächst, aber auch durch das Bild, durch die Dichtung und durch Philosophie wartet; sie wirkt doch wie eine Befreiung von der Schablone, sie läßt als persönliche Äußerung eines der Natur hingegebenen Kulturmenschen und als völkerbindende Tat aufatmen. Die Beziehung zum Debussyismus leuchtet ein. Wagners „Siegfried" und „Tristan" finden ihren Nachhall. Die Romantik des Fremdartigen steuert ihre Farbe bei. Aber die Technik Delius' bildet sich trotzdem wie von selbst aus der Ungebundenheit von aller Symmetrie; malerische Motivik setzt sich übereinander und findet ihr Maß in der Stimmung; rhythmische Schwäche wird in Tugend umgemünzt; die von der Regel losgelöste Harmonik wird im duftigsten Klang aufgefangen; aber es bleibt ein leises Gefühl der Schwere.

Man begreift, daß der Opernkomponist Delius nie einen lauten Erfolg hat. Er gibt dem Sänger nicht, was des Sängers ist, und bleibt mit seiner sensibilité mehr ein fein mitempfindender Beobachter der Bühne als ihr Beherrscher. Doch wenn uns „In a summer-garden" wie ein holdes Tongespinst umfängt oder „Beim ersten Kuckucksruf im Frühling" den Duft nordischer Landschaft entatmet oder die allzuselten aufgeführte „Messe des Lebens" die merkwürdige Verbindung der eigenen Art mit den Forderungen einer in der Tradition verwurzelten Gattung zeigt, dann sind wir uns bewußt, ein seltsames Kind dieses Zeitalters, das aus der Schwäche eine Tugend macht, unter den Allzugeschäftigen sein leises Lied singen zu hören.

* * *

Dies führt nach England. Hier hat die Verwertung der Kunst Fortschritte gemacht. London will das Sammelbecken für die Musik Europas werden. Aber sein Ehrgeiz geht noch höher: nach dem Schöpferischen. Dieses ist hier durch Überorganisation weder entwickelt noch gebunden. Doch kommt es darauf an, ob überhaupt die Bedingungen für ein Musikleben von eigener Farbe gegeben sind.

Die wirtschaftliche Oberhoheit Englands in Europa hat sich durch den Krieg noch gefestigt. Es hat also, während überall sonst die wirtschaftliche Grundlage der öffentlichen Musik erschüttert ist,

Digitized by Google

seine Fähigkeit, Kunstmarkt zu sein, über allen Zweifel gestellt. Noch muß es höchsten Glanz nachschaffender Kunst von außen beziehen. Denn so vorzüglich Englands Musikschulen und vor allem das Royal College of Music sind, sie können die Gabe starker künstlerischer Mitteilsamkeit, die Macht der Suggestion nicht in ihre Schüler pflanzen.

Aber die Entwicklung der neuen Musik ist England günstig. Wenn das Musikantische nicht mehr als Grundlage des Schaffens entscheidet, Geist und Nervenempfindlichkeit aber den Sinn für das Gegenständliche und das Literarische in Anspruch nehmen, dann öffnet sich auch dem Engländer der Weg zur Höhe. Und in der Tat hat der französische Impressionismus sehr rasch hier seine Zöglinge gefunden. So kraftvoll und erfolgreich auch ein Dirigent wie Thomas Beecham für Richard Strauß gewirkt hat: die Richtung auf das, was am Ende schon durch hohe Verfeinerung kunstgewerblicher Arbeit erfolgreich werden kann, ist hier naturgegeben.

Selbst ein Cyrill Scott, der in Deutschland studiert hat, ist darum nicht in das Fahrwasser der symmetrischen Musik gelangt. Man hat ihn nicht mit Unrecht lange den englischen Debussy genannt, der ja auch den Spuren dieses Meisters schon in der Liebe zu Dichtungen Maeterlincks folgt. Aber Scott steigert sich, soweit es seine blutleere Natur verträgt, bis zu einem Grade, daß er doch eine Spielart zwischen den Richtungen darstellt: die meisterhaft gelenkte, interessante Knochenlosigkeit seiner Kunst hat sich in zahlreichen Kammermusikwerken und auch, mit einigen Rückfällen in die Normalmusik, in einem Klavierkonzert behauptet. Die exotische Farbe wird unter seinen feinen Fingern fruchtbar, ohne den Blutmangel auf die Dauer verschleiern zu können.

Die musikschöpferische Leistung des heutigen England, so einseitig sie auch zu sein scheint, nötigt doch dem Zuschauer Achtung ab. Auf einem Gebiet bleibt sie so gut wie erfolglos: in der Oper. Die Fähigkeit, sich aus sinnlichem Drange und mit starker sinnlicher Wirkung zu enthüllen, ist dem englischen Musiker nicht gegeben.

Aber man sehe doch den Zug der Schaffenden, wie sie, über den älteren Granville Bantock und Miß Ethel Smith, die Komponistin der Oper „Strandrecht", die beide noch durchaus

Digitized by Google

deutsch gerichtet sind, hinausschreitend den Bund zwischen Frankreich, England, Rußland, Italien bekräftigen.

Es ist, als ob der Krieg, der alles Deutsche, alles Traditionelle vom Musikleben ausschloß, längst in gewissen Kreisen vorhandene Neigungen gefördert hätte. Denn auf dem Markt des Londoner Musiklebens vollzog sich der Austausch persönlicher Beziehungen im Geiste der Musik. Diese reichhaltige, nirgends sonst mögliche Schau an moderner Kunst hat hier scharfe, leidenschaftliche Erörterungen innerhalb der Kritik veranlaßt. Nicht alle wollen die Neurichtung der englischen Musik mitmachen. Für die große Öffentlichkeit bleibt Edward Elgar die Blüte angelsächsischen Schaffens; auch die deutsche Musik der Vergangenheit und Richard Strauß sind in der Seele des Publikums verankert. Aber der Weg der Wenigen führt anderswohin.

Der Kampf um neuen Ausdruck und neue Form hat also auch hier zur Überwindung des reinen Impressionismus geführt. In Josef Holbrooke ist er noch wirksam. Ralph Vaughan Williams' „London Symphony" ist ein Beispiel für die Fortschrittte malerischer Symphonik, die selbst den Londoner Nebel spiegelt; Gustav Holsts „Die Planeten" mit Schlußchor, die in einstündiger Dauer die Aufmerksamkeit der Zuhörer aufs äußerste anspannt, bedeutet einen erstaunlichen Beweis zusammengefaßter Kraft.

Hier ist aber überall die Nachwirkung der durch Richard Strauß auf ihren Gipfel gehobenen „Sinfonischen Dichtung" zu erkennen, die sich mit impressionistischen Elementen durchsetzt. Arnold Bax, Arthur Bliß, Lord Berners, John Ireland, Eugène Goossens: diese Musiker gewinnen Bedeutung. Goossens' Musik, vor allem Kammermusik, läßt Debussy längst hinter sich. Dieser, aus ursprünglich belgischer Familie, schreibt wohl eine Suite für Flöte, Geige und Harfe, die sich französierend dem Hörer zuschmeichelt, aber die Kühnheit seiner Harmonik spricht gern eigenen Willen aus. Wir spüren die bewußte Wendung der englischen Musik aufs Bizarre, Absonderliche, Groteske hin, das einem beobachtenden, spöttischen Geist entstammt. In dieser Gattung war England von jeher schöpferisch, von der Bettleroper bis zum „Mikado" hat harmlose Fröhlichkeit sich hier betätigt. Heut aber, in einer

Digitized by Google

erregteren Zeit, werden Witz und Laune schärfer. Und in einem unternehmenden Mann wie Goossens, der auch als Dirigent das zeitgenössische Schaffen verteidigt, spürt man überdies ein tiefes Wissen um die alte Kunst. Er sucht und findet den Weg zu Bach. Er wird durch Werke wie sein Fantasiequartett und seine Violinsonate, die eine höhere Einheit von eigenem Geist und sicherster Technik zeigen, von starkem Wert für die Kammermusik. Gewiß enthüllt sich nicht immer die Ironie, die am Werk ist, als Maske der Empfindung, die in ihr schlummert. Es stört noch zuviel Gehirn. Doch die schöpferische Kraft ist nicht zu verkennen. Neben anderen, die posieren und durch Tricks ihre Grundschwäche verschleiern wollen, ist er ein echter Moderner, der auch sein Orchester in kurzen Stücken zum Abbild seiner Springlebendigkeit macht.

Hinter alledem steht befruchtend, begeisternd einer, der das Absonderliche, das Witzige und Groteske aus dem Genre in die hohe Kunst eingeführt hat: Igor Strawinsky.

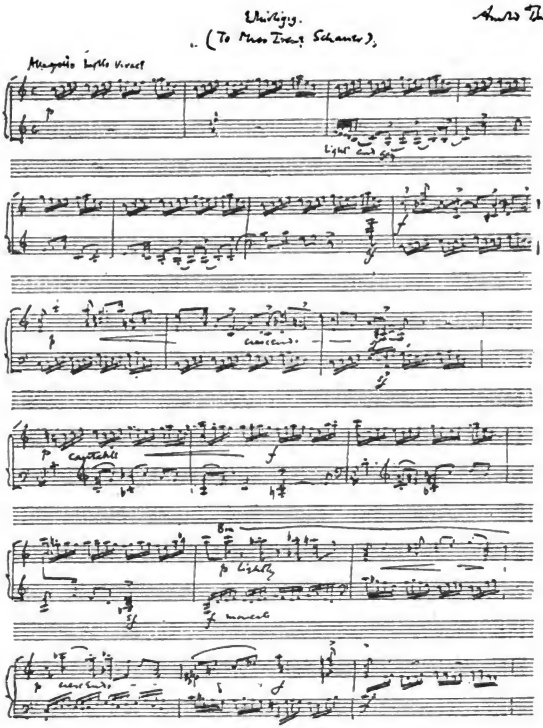
Er ist der Halbgott, dem alle Jungen im anderen Lager huldigen. Für sie der musikalische Wortführer des Futurismus.

* * *

Igor Strawinsky entstammt dem vulkanischen Boden Rußlands, der Modest Petrowitsch Mussorgsky getragen hatte. Zwischen beiden steht Rimsky-Korsakow, der Mussorgskys Freund, Strawinskys Lehrer war.

So ist Strawinskys Radikalismus vorbereitet. Mussorgsky, der unter Balakirews Hut und mit Cesar Cui, Alexander Borodin, Rimsky-Korsakow heranwuchs, hatte doch allen Lockungen der Lehre widerstanden und war der merkwürdige Naturalist geblieben, der eine Revolution der Geister heraufführte. Er verachtete die Technik und die thematische Entwicklung. Er wollte das Leben packen, wo es sich darbot. Er beobachtete scharf, hielt den Rhythmus der Rede und der Bewegung fest und war leidenschaftlich in der Art der Ausführung. Die Traditionslosigkeit Rußlands sollte in ihm fruchtbar werden. In Mussorgsky ist Volkstum, Geisteskraft und Überfeinerung zugleich. Nervenkrankheit und früher Tod sind sein Schicksal. Er scheint ein Anfang und ist

Digitized by Google



Mit Genehmigung des Verlages G. & W. Chester Ltd. in London

Arnold Bax

doch zugleich Vorschauender. Während alle diese Russen mit ihrer außerordentlichen Naturbegabung sich aus dem Dilettantismus in die Zunft retten wollten, kannte Mussorgsky Musik nur in Verbindung mit einem Vorgang, mit einer Szene, mit dem Bild. Die Arabeske, das Spiel, lehnt er ab. So kann er in seiner „Chambre d'enfants", diesem bezaubernden Nachhall der slawischen Kinderstube, in der

Digitized by Google

zwischen Lärm und Ungestüm alle Zartheiten erblühen, den Naturlaut bannen und seinem „Boris Godunoff" trotz allen späteren Zugeständnissen an die Ansprüche des Theaters die Unmittelbarkeit des Wurfes, den scharfen Reiz des Widerspruches zwischen Impression, Urtümlichkeit, Tradition erhalten. So kann er in seinem Vorspiel zur Oper „Chowanschina", in seiner „Nacht auf dem kahlen Berge" seltsame Gesichte in scheinbar natürlichster Gestalt aufsteigen lassen. In ihm finden sich Brechungen eines urgewaltigen Rhythmus. Gopak, Trepak werden durchfühlt. Und ergreifend, hintergründig wird seine Sprache im Lied. Das Volkslied hat Nerven.

Wie anders Rimsky-Korsakow, der große Klangzauberer, der Mussorgskys Werk uminstrumentierte und an den Partituren der jungen Russen zum Wohltäter wurde! Er nimmt sich spät in strengste Zucht und beweist sie nicht nur in seiner farbenglühenden „Scheherezade" sondern in Opern und Sinfonien, die zum ersten Male ein wohlgepflegtes russisches Musikertum zeigen. Auch hier schwingt die russische Volksseele. Auch hier spricht ihr Rhythmus. Seine Opern, in denen orientalische Prachtliebe und kindliche Naivität ihre Zauberkünste üben, wie „Sadko", können nicht leben, weil sie in ihren Libretti uneuropäisch sind. Aber dieser Mensch hat künstlerisches Gewissen; er strebt auch technisch zur Kultur Westeuropas hin; er hat die gewaltige Zähigkeit und Arbeitskraft einer ungebrochenen Natur. Und wenn wir auch in ihm noch, der dem Lied Wertvolles beisteuerte und wunderschöne Duette schrieb, etwas von der Starrheit finden, die sich gegen die klassizistische Entwicklung sträubt: Rimsky-Korsakow ist die Persönlichkeit, die treibende Kraft, die den Anschluß an Westeuropa wollte, ohne das Russentum aufzugeben. Wie fern steht er dem wirklich sehr westeuropäischen Tschaikowsky oder etwa dem in sich gekehrten Ljadoff, der im Reiche der Geister und Kobolde lebt, in seiner „Kikimora" das Märchenhaft-Gespenstische seiner Art steigert, in Klavierpoesien dahinträumt, in Kinderliedern und Volksliedern sich seine Welt baut! Wie fern auch den Sergei Tanejew, Liapunow, Glasunoff, Arensky, und selbst Sergei Rachmaninoff, die alle Schattierungen akademischer Schreibweise darstellen! Oder einem Nicolaus Medtner, der, abseits stehend, am Klavier echt romantisch träumend, den Weg zu einer herben, verschlossenen Kunst findet!

Digitized by Google

Igor Strawinsky hat etwas von dem Naturalismus Mussorgskys geerbt, der schon Debussy und Ravel als Rettung erscheint und zur Übernahme des östlichen Volkstums in die impressionistische Musik führt; aber auch etwas von dem Nihilismus, der ihn über alle Bindungen der Tradition zum Sprecher der Atonalität werden läßt. Seine Kühnheit wird nicht gehemmt, sondern eher gesteigert durch das, was er an musikalischer Kultur erworben hat.

Auch er fühlt sich dem Volkstum verbunden und kann doch andererseits Musik zunächst nur im Zusammenhang mit dem Sichtbaren schaffen. Urtemperament ist da, aber auch soviel Gehirn, soviel sensibilité, daß letzte und kühnste Folgerungen gezogen werden.

Das russische Ballett, dem er, durch Diagilef veranlaßt, auf seinen Gastspielreisen durch Europa und Amerika folgt, wird das farbenfreudige und farbenschöpferische Erlebnis, das ihn zum kühnsten russischen Musiker und zum internationalen Wert macht.

Alte, von Paris angeregte, aber durch russisches Volkstum hindurchgegangene und verwandelte Kultur; Temperament, Können, Naivität und Geist: das ist das russische Ballett, kaiserliche Gründung, die selbst losgelöst von der höfischen Umgebung noch ihr eigenes Leben führt. In diesem Anfang des 20. Jahrhunderts verbreitet es, mit Fokin, Bakst, Diagileff an der Spitze, Nijinski und der Karsavina als Tänzerpaar, zu denen als bezauberndste Meisterin die Pawlowa tritt, den Rausch in der Alten und Neuen Welt, befruchtet Maler, Dichter, Musiker und kehrt mit Vorliebe nach jenem Paris zurück, mit dem es als Ballett und als Augenkunst von Geburt an verknüpft ist, dem es aber als Kunst des Ausdrucks etwas ganz Neues und Aufrührendes geben will.

Aus Tanz und Lied der Heimat scheint sich also dem Musiker Igor Strawinsky seine Kunst zu formen. Aber sie verwandelt sich auch ihm durch das Erlebnis der Farbe in ein Erlebnis des Gehirns, das in hemmungslosem Trieb immer mehr Neuland zu entdecken sucht. Der Verkehr mit den Pariser Künstlern, mit den Wortführern des Impressionismus und mit den Sprechern des Futurismus, der ja in Rußland selbst starke Bundesgenossen hat, drängt

Digitized by Google

ihn immer weiter in eine Umwertung der künstlerischen Werte, nur von anderem Standpunkt aus.

Strawinsky ist von Hause aus nicht durch die Architektonik der großen Form gebunden. Er ist vom kurzen Motiv bewegt, das sich als Urkraft der russischen Musik darstellt. Starker Rhythmus hier, Schwermut dort sind Charakterzüge des Motivs. Es trägt, außer harmonischen, keine eigentlichen Entwicklungsmöglichkeiten in sich.

Die Musik Strawinskys also ist die des kurzen Motivs: rhythmisch schöpferisch, harmonisch unbegrenzt, in ihrem Verlaufe aber nicht durch die Gesetze der Symmetrie, sondern durch ein sichtbares, farbiges Ereignis bestimmt. Je mehr die jüngste Malerei Macht über ihn gewinnt, desto mehr neigt er, ein Künstler des Klanges, zu einer Musik mit negativen Vorzeichen. Auch er, immer erfinderisch in Klangkontrapunkten, biegt mit ewig neuen Mitteln den Klang um. An sich kennt er kein sentiment, sondern nur die sensibilité. Aber auch diese wird durch einen Geist gelenkt, der das Scherzhafte, Groteske, Bizarre liebt. Strawinsky ist also nicht mit Schönberg zu verwechseln, der aus tiefstem Ethos zur Atonalität gelangt. Aber irgendwo treffen sich doch beide. Wenn in seiner dem Andenken Debussys geweihten Sinfonie für Blasinstrumente die Farben unvermischt kontrapunktisch neben-, gegen-, ineinanderstehen und sich schneiden sollen, dann denken wir an Schönbergs Orchesterstücke, wo Gleiches gefordert wird. Auch Strawinsky will nichts von Abtönung des Klanges durch den Dirigenten wissen, auch er verlangt die peinlichste Genauigkeit im unromantischen Kontrapunkt der Farben. Auch er drängt von einer Musik, die durch das farbige Erlebnis bestimmt schien, zu einer völlig absoluten hin; auch er sucht Primitivität auf dem Umwege über das Gehirn; auch er endlich sucht neue Grundlagen des musikalischen Baues, indem er in unaufhörlicher Anstrengung die Kurzatmigkeit überwinden will. Nur wirken andere Urkräfte in Schönberg und in Strawinsky, der von seinen Anhängern als neuer Bach gepriesen wird.

„L'oiseau de Feu", „Petruschka", „Le Sacre du Printemps", „L'Histoire du Soldat" und zuletzt das noch wenig bekannte

Digitized by Google

„Renard": das sind Stufen des vom Ballett angeregten Werkes Igor Strawinskys, der aber Wert darauf legt, sie auch im Konzertsaal, unabhängig von der Szene, als reine Musik wirken zu sehen. Natürlich. Denn nur hier kann er ja seinen Tendenzen allgemeinere Bedeutung geben.

So überraschend in Farbe und Rhythmus „L'oiseau de Feu", so unterhaltend und witzig „Petruschka" ist: „Le Sacre du Printemps" hat seine eigene Stellung innerhalb dieser Reihe. Die Musik, die ein Stück russischen Heidentums begleitet, wurde 1913 im Théâtre des Champs Elysées niedergezischt, dann aber im Konzert mit immer wachsender Aufmerksamkeit angehört. Rhythmus, Polyphonie, Klang freilich spotten hier aller Fesseln. Das Aufgebot an Bläsern und ihre Verwertung von der Flötenfamilie bis zur Tenortube ist ganz außerordentlich, und im Schlußtanz wechseln die Sechzehnteltakte ohne Unterlaß. Das rast in fortwährender, auch dynamischer, Steigerung vorüber. In „Histoire du Soldat" wird das rauschende Leben, wie es sich im Rhythmus spiegelt, aufgefangen, Walzer, Tango, Rag werden umgewertet.

Man empfindet freilich oft, daß alle Umwälzungen mehr von außen als von innen her geschehen. Die Idee neuer Sonorités, neuer Klangbarkeiten beherrscht den Komponisten. Mit dem russischen Volkslied treibt er seinen tollen Spuk, und während er nach Aufhebung des Taktes den Worten nachgeht, führt er wiederum die Verhöhnung des Gesanges so weit, daß wir in den „Berceuses du Chat" das Miauen der Katze wirklich zu hören glauben. Der Bürger wird verblüfft, wenn „Pribaoutki" oder „Drei Kindergeschichten" oder die Rag-Klavierraserei auf ihn eindringen. Gewisse Gewaltsamkeiten sind offenbar, aber sie werden an Strawinsky nicht irre machen.

Eine Genialität, die sich gern überschlägt und gewaltsam einseitig wirkt; aber schließlich Genialität ist in diesem Strawinsky, der die stärkste Bindung zwischen Rußland, Frankreich und der übrigen außerdeutschen Welt bedeutet. Sein Beispiel steckt an. Auch im Ballett, das schon bei den Impressionisten seine Liebhaber hatte. Der Pianist und Komponist Sergo Prokoffieff ist ein anderer Russe, der vorwärts drängt.

Digitized by Google

Selbst der Tanz hat sich also schließlich dem Geist der modernen Musik beugen müssen. Und es ist nur die Frage, wie weit er unter solchen Bedingungen noch Tanz bleiben kann.

* * *

Der Zusammenstoß der russischen Seele mit der westeuropäischen Kultur führt zu einem tragischen Bruch in dem anderen Musiker, der leidenschaftliche Anhänger gewonnen hat: in dem früh verstorbenen Alexander Skrjabin. Er ist zweifellos tiefer veranlagt als Strawinsky. Aber bedeutet dieser immerhin lebendige Kraft, so ist Skrjabin gelähmte. Und er endet als ein Mensch, der sich in zielloser Ekstase zerrüttet hat.

Skrjabin beginnt als hochbegabter Chopinnachahmer. Aber Philosophie und Neurasthenie zerren ihn auseinander. Seine Willensschwäche macht ihn zum Spielball aller modernen Richtungen. Entscheidend wurde für ihn, der längere Zeit im Ausland lebte, das Erlebnis Wagner-Liszt, weil es eine ihm angeborene Neigung zum Mystischen und einen Hang zur Grübelei durch die Anschauung des Gesamtkunstwerkes nährte. Auch er will ein Gesamtkunstwerk schaffen, auch er kann nicht nur reine Musik machen. Die Kunst ist ihm Gottesdienst, für den er alle Hilfsmittel der Erregung heranzieht. Der russische Sinn für Farbigkeit verbündet sich seinem Mystizismus, und er stellt unter dem Einfluß des Liszt-Wagnertums für sich die engsten und genauesten Beziehungen zwischen Tonarten und Farben her, mit einem taghellen Bewußtsein und zugleich mit einer Art hysterischer Krampfhaftigkeit, die seinem Schaffen das Ursprüngliche rauben. In der Tat gelingt ihm, während er doch von Werk zu Werk rast, das befreiende Gesamtkunstwerk nie, aber sein Lebenswerk wird doch dem mitfühlenden Betrachter darum interessant, weil es die Krise der Musik als Folge der vorangehenden hundertjährigen Entwicklung in einem entnervten und sich verzehrenden Menschen beleuchtet, den Kampf zwischen Intellektualismus und Sinnlichkeit als persönliche Tragik aufzeigt.

Zwei Werke heben sich aus seiner Lebensleistung, die unter anderen zehn Klaviersonaten umfaßt, als entscheidend heraus:

Digitized by Google

„Le Poème de l'Extase" und „Le Poème du Feu" (Prometheus). Die Ekstase des ersten hat die Mittel des Rausches vom „Tristan" übernommen, der nun in einem Dauerzustande erotischer Verzückung, aber nicht ohne gewaltige Höhepunkte, fortwuchert. Schauer des Venusberges in einem, der sie nicht voll erleben will noch kann. Doch schließt das Werk in jubelndem C-Dur.

Aber lange schon hat eine eigene sechsstufige Tonleiter mit der Konsonanz-Empfindung der Quarte die harmonische Grundlage Skrjabins überschichtet. Und in den späteren Klaviersonaten spürt man, wie das Atonale ein im Grunde anders gerichtetes Werk durchsetzt. Der Klangsinn ist krampfhaft umgebogen, aber der Bauplan hat damit nicht gleichen Schritt gehalten. Im Tongedicht „Prometheus" endlich will Skrjabin seine Idee des Gesamtkunstwerkes als Gottesdienst durchführen. Zu dem großen Aufgebot an vokalen und instrumentalen Mitteln tritt hier das clavier à lumière, das Farbenklavier, das nun die Farbenempfindungen des Komponisten als Begleiterscheinungen der Musik ausdrücken will. Skrjabin dachte wohl auch daran, die Sinnesreizung durch Düfte dem musikalischen Kunstwerk als gottesdienstlicher Handlung zu gewinnen.

Von seinem Lebenswerk scheidet der größte Teil aus, obwohl überall eine Persönlichkeit aufleuchtet. Das „Poème de l'Extase" spiegelt sie verhältnismäßig am reinsten. Skrjabin stellt die Nachtseite der musikalischen Moderne dar. Atemlosigkeit, Angst, Schwächebewußtsein, Grübelei und außerordentliche koloristische Fähigkeiten schaffen in ihm. Der Psychoanalyse bietet er einen dankbaren Gegenstand dar. Der Musiker aber kann ihn nicht ohne Mitgefühl betrachten.

* * *

Der romanische Teil Europas ist für den musikalischen Impressionismus und Nachimpressionismus um so mehr geschaffen, als ja die malerischen Richtungen, die sie hervorriefen, dort recht eigentlich in die Welt getreten waren. Paris hat von Manet, Whistler, Monet über Gauguin und Cézanne bis Matisse und Picasso alles in sich beherbergt, was die Richtung der neuen

Digitized by Google

Kunst bestimmt. Man kann auch Strawinsky fast einen Pariser nennen; und die suggestive Kraft, die von ihm ausströmt, beruht eben in einer Gemeinsamkeit der Grundideen, die aber von einem Strawinsky, dem Sproß einer stärkeren Rasse, mit ganz anderer Wirkung verfochten werden als von denen, die auf ihn schwören. Sein persönlicher, eigenwilliger Rhythmus setzt sich durch trotz allem, was an ihm bohrt.

Unter den Jungen, die sich als die „Six" zusammenschließen, wird Eric Satie, kein ganz Junger mehr, von selbst Kopf. Er verknüpft die Schar der Vorwärtsstürmenden mit der letzten Vergangenheit. Er war Debussy im Geiste vorangeschritten, hatte mit seinen genialisch vorfühlenden Stücken, die jener zum Teil instrumentierte, aufhorchen gemacht, mußte aber, solange sein Freund Debussy lebte, zurücktreten, weil seine Hand schwächer war als Einfalt und Phantasie, die Überraschendes fanden. Die blendende Umwertung der Form, die er ahnte, konnte Satie nicht durchführen. Nun aber war schon in den letzten Sonaten Debussys der Nebel der Andeutungskunst zerstäubt, ein neuer Klassizismus versucht. Für Satie scheint die Stunde eines Neuaufbaus der Form aus starkem Inhalt geschlagen. Nur ist wohl seine technische Grundlage nicht sicher genug, sie zu unternehmen. Der Sinn für Linie ist ihm nicht gegeben. So springt wie von selbst die Verkürzung der Form hervor, aus Not, nicht, wie etwa bei Schönberg, aus innerem Zwang. Aber es erscheint auch bei den meisten Jungen die Wendung gegen das Harmonische als richtunggebend und zu einem linearen Kontrapunkt, der frei von aller Regel an der Form baut. Merkwürdig genug, wie diese Jüngeren den nunmehr alten Fauré als Vorbild des Antiakademischen verehren. Man arbeitet fieberhaft; man will verschieben, umbauen, vereinfachen, zusammendrängen, dabei ein neues Melos aufspüren. Unter denen, die so tätig sind, ragen hervor: der geborene Schweizer Artur Honegger, der ein starkes Umrißgefühl mitbringt; und Francis Poulenc. Darius Milhaud, der mit wahrer Ergriffenheit über alle Pose hinaus seine Urmusik geltend machen will.

Das ist, in einer dem künstlerischen Schaffen nicht sehr günstigen Pariser Umgebung, die schürfende Arbeit der Wenigen.

Digitized by Google

Sie mögen zunächst den Boden nur beackern, sie mögen vorderhand einflußlos sein; sie sollen gehört werden. Ihr Wollen, soweit es echt ist, bleibt wertvoll, wenn auch die Tat sich naturgemäß nicht durchsetzt. Der Weg zum Ziel, wie sie ihn durch Debussy über ihn hinaus und bisweilen zurück suchen, ist reich an Überraschungen.

* * *

Spanien, das bisher einen öffentlichen Musikbetrieb, eine Konzertindustrie, nicht kannte und erst heute in eine späte Kultur deutscher Musik hineinwächst, hatte immer schon seine Künstler nach Paris gesandt, galt aber noch als europäisches Paradies der Exotik. Paris wiederum schickte seine Musiker nach Spanien, um sich dort an den Volksweisen satt zu trinken und sie zu sammeln, Emmanuel Chabrier hatte dort glühende Farbe in sich aufgesogen. Charles Bordes baskische Melodien gesucht; Debussy endlich den Duft der Landschaft eingefangen. An Spaniens schaffenden Musikern wie Isaac Albeniz, Enrique Granados und an Manuel de Falla, der neugerichtete Klaviermusik schreibt, wird der wachsende Einfluß des französischen Impressionismus offenbar, aber auch die Schwierigkeit, das spanische Volkslied kunstgemäß zu fassen. Lied und Tanz bleiben entweder so mächtig, daß sie der Musik Spaniens etwas ewig Salonmäßiges aufprägen, oder der spanische Musiker wendet sich so entschieden der Kultur Mitteleuropas zu, daß von der heimischen Urmelodik kaum eine Spur bleibt. Enrique Granados, ein Opfer des Weltkrieges, hat in seinen „Goyescas" noch die fesselnde Mischung zwischen der Kleinkunst und der Romantik gezeigt. Joan Manén aber, der Geiger von starkem Kulturwillen, hat etwa in seiner sinfonischen Dichtung „Nova Catalonia" die Unmöglichkeit bewiesen, das heimische Volkslied als sinfonischen Baustein im Sinne der deutschen Musik zu verwenden.

Eine seltsame Erscheinung ist Philipp Jarnach. Von Geburt Spanier, doch in Paris geboren, hat er im Pariser conservatoire den technischen Grund gelegt, aber seine Kunst aus eigener Kraft emporentwickelt. An der Pariser Produktion nimmt er zunächst rührig teil. Schon ist ihm in der französischen Haupt-

Digitized by Google

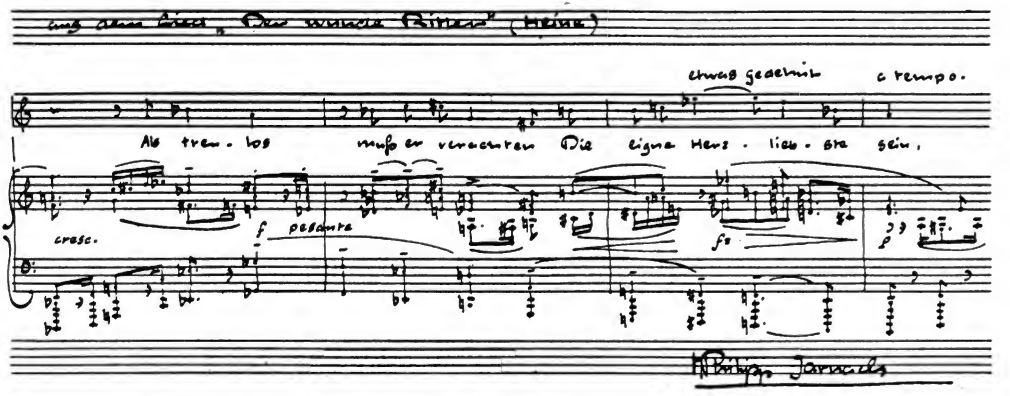
stadt Erfolg gegönnt, da kehrt er sich von der Stätte seiner Wirksamkeit ab, schließt sich in Zürich Ferruccio Busoni an, dem er Anregung und Förderung verdankt, ist aber nun auch in Berlin allem Cliquentum fern und ruht ganz in sich selbst. Sein Stärkstes ist bisher ein Quintett, ein Werk von klassischer Modernität. Die alte Variationenform ist neu belebt; aber, so modern auch der Gedanke, der sie trägt, es fehlen die expressionistischen Verkürzungen. Mit tiefem Ernst, ohne Hast wird die Linie gezogen. Der Kontrapunkt behindert den Klang nicht. Alle Stimmungen atmen aus. Spanisches ist hier nicht mehr zu entdecken, aber romanisches Formgefühl hat den Weg der Versöhnung zwischen den Gegensätzen gefunden. Die schöpferische Ekstase ist von der Weisheit gebändigt. Wir haben in Philipp Jarnach eine der stärksten Begabungen im Bereich des neuen Musikschaffens zu grüßen.

* * *

Am merkwürdigsten ist die neue schöpferische Regsamkeit in Italien. Gerade hier, wo eine Organisation des Musiklebens nie möglich war und die Masse immer noch an den Süßigkeiten des Belkanto hängt, wird der Weg zum Aufstieg versucht. Man will hier nicht mehr allein von den Bruchstücken deutscher Musik leben, die der fremde Dirigent oder auch ein Toscanini vorführt: es soll die große Tradition des 16. und 17. Jahrhunderts fortgesetzt werden, eine neue sinfonische Kultur soll erstehen. Die Gelehrsamkeit eines Torrefranca kommt dem Wunsch zu Hilfe, die Schätze der Vergangenheit erschließen sich. Aber nur der Künstler kann sie wieder lebendig machen. Wir sind bereits Ottorino Respighi, dem an der römischen Akademie wirkenden Sinfoniker Italiens, begegnet, der als Bearbeiter großen Stils und als Schaffender vermittelnder moderner Richtung sein Land vertritt.

Mit dieser Sehnsucht nach einer neuen italienischen Sinfonik, die also das Ziel einer vokal gedachten, durchsichtigen und ausdrucksvollen Mehrstimmigkeit hätte, kreuzt sich der Geist der neuen Kunst, die zwischen Frankreich und Italien eine immer innigere Gemeinsamkeit herstellt. Gerade hier, auf dem Nährboden der sinn-

Digitized by Google



Philipp Jarnach

Digitized by Google

lichen Trivialität, wird ein Kampf gegen die Masse ausgefochten. Hat schon der Pariser Impressionismus mit seinem L'art pour l'art und seiner Klang gewordenen Nervenempfindlichkeit sich der robusten Sinnlichkeit des Durchschnittsitalieners fremd gegenüberstellt, so ist der Futurismo eine offene Kriegserklärung an seinen gesunden, allzu gesunden musikalischen Verstand.

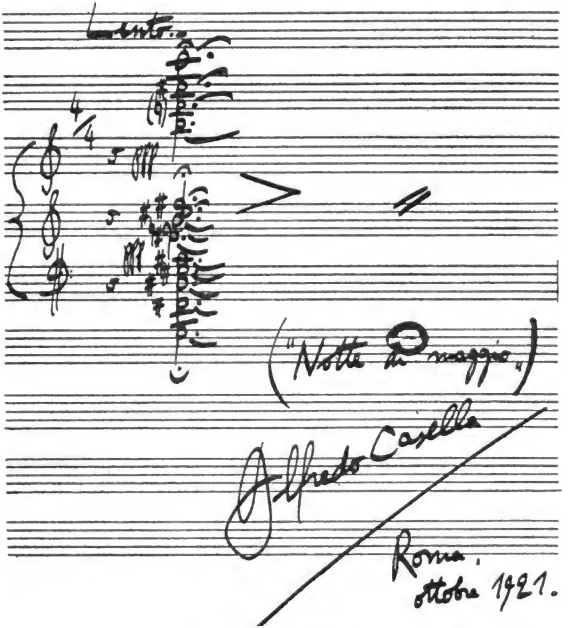
Die Verbindung der italienischen Künstler mit den französischen, die im Lager der Maler längst Tatsache war, geschieht auf der musikalischen Seite zunächst durch Pratella, dann durch Alfredo Casella, der als geborener Turiner sehr rasch in Paris heimisch und mit den Modegrößen der Stadt vertraut wird. Er tritt dem Debussykreis näher. Die scheinbar unerregte Glätte, mit der er die Werke dieses Meisters spielt, überträgt sich auf sein anderes Klavierspiel und auf sein Schaffen. Das sentiment scheint in ihm weniger Raum zu haben, als das calcul. Die immer wache Klugheit des unzweifelhaften Könners und Kulturmenschen gestattet ihm zunächst Erfolge im Witzigen und Grotesken. „Pupazzetti" für Klavier, später für kleines Orchester übertragen, wirken ganz unmittelbar. Dieser mit großer Organisationskraft begabte Führer der modernen Musik in Italien hatte bis zum Krieg im Sinne des Debussysmus gewirkt, vereinigt aber mit ihm die Liebe zu Mahler, dem er in Paris den Weg zu bahnen sucht, und dem er bald nach dem Kriege durch seine Anwesenheit beim Mahlerfest in Amsterdam huldigt. Schon in dieser Art, sich dem Zauber der Suggestion eines tiefen Menschen hinzugeben, spricht sich doch auch etwas aus, was man in einigen seiner Werken wie „A notte alta", „Notte di maggio" wiederfindet: ein Trieb zur Echtheit, der wohl noch andere Früchte tragen wird. Es steht zu hoffen, daß alles, was an mechanischen Modernismus, an berechnetes Spiel erinnert, allmählich abfällt. Casella, ein vorurteilsfreier Geist, will nun ganz italienisch sein. Seine sinfonische Rhapsodie „Italia" und eine „Elegia eroica" sind noch unvollkommene Aussprache dieses Gefühls, das mehr und mehr durchbricht.

Andere Glieder dieses Kreises, der sich nicht nur vom musikalischen Allgemeinempfinden, sondern auch von der Denkart des an deutscher Sinfonik erstarkten Ausschnitts des italienischen Publikums

Digitized by Google

entfernt, sind Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti da Parma und Mario Castelnuovo-Tedesco.

Der Venezianer Malipiero ist der phantasievolle Künstler, der den Belkanto als ewige Banalität heftig befehdet und der



Alfredo Casella

Oper als Leistung das Experiment „Sette Canzoni" entgegensetzt. Aber seine Leistung erschöpft sich darin nicht. Die Loslösung von aller Schablone in der reinen Musik, die Sehnsucht nach dem Ausdruck des Wesentlichen sind in ihm mächtig. Er ist, obwohl Schüler des klassizistischen Enrico Bossi, durch Akademismus nicht gebunden, ja, er hat sich wohl das Schema der symme-

Digitized by Google

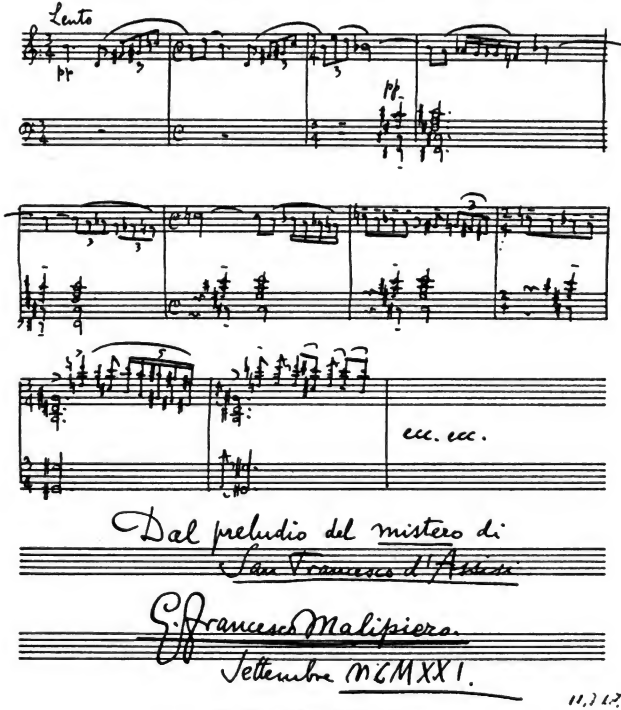
trischen Musik nie ganz angeeignet. Seine motivische Arbeit ist vom Ausdruck geboten. Aus der Kleinmotivik heraus strebt er nach Linie, ohne eigentlich das, was man große Form nennt, zu bauen. Weder seine sinfonischen Werke „Impressioni dal vero", „Pause del silenzio" noch sein Streichquartett, in dem der Volkston ins Neuzeitliche umgebogen wird, wissen sie ganz ohne Rest zu entwickeln. Aber man spürt in Francesco Malipiero, der keine Kraftnatur ist, durch alle Nachklänge des französischen Impressionismus hindurch die Bewegung zu einer italienischen Musik hin, die auch den gereinigten Volkston in sich aufnimmt. In Klavierstücken, wie den Poemi asolani und Barlumi, in Liedern sucht er eine neue Ausdrucksmelodik.

Die persönlichste und dabei eine wirklich italienische Art des modernen Gedankens verkörpert Ildebrando Pizzetti, der tiefernste, poesieerfüllte, echte Direktor des Konservatoriums zu Florenz. In diesem Freund d'Annunzios, der auch zugleich ein geistvoller Betrachter zeitgenössischer Kunst ist, hört das Wort von der Anknüpfung an Monteverdi auf, eine Phrase zu sein. Dramatischem Ausdruck und doch der menschlichen Stimme innerlich verknüpft, schafft er eine „Fedra" auf d'annunzianischen Text und wird zu einem beispielgebenden Meister der Kammermusik in seiner A-Moll-Sonate für Violine und Klavier, in der reine Empfindung in reinem Stil ausströmt, moderner Geist, an dem Erlebnis durch Wissen um die italienische Kunst dreier Jahrhunderte erstarkt, seine eigene, unakademische Form aus dem seelischen Gehalt herausentwickelt. Die Landschaft Toskanas steigt auf. Geige und Klavier nehmen in gleicher Weise am Ausdruck teil, ohne sich in üblicher Rede und Wechselrede zu folgen. Die Preghiera degli Innocenti des Mittelsatzes hat die volle Reinheit des uritalienischen Gesanges. Ungelöste Probleme kennt Pizzetti nicht. Alles Zwischentönige, alles Entzweiklingende wird ihm zur einfachen Harmonie. Innerhalb des neuen Italien gibt es ein solches Kammermusikwerk überhaupt nicht, und in der übrigen Welt nur sehr selten.

Kein Wunder, daß das hohe Beispiel des Konservatoriumslehrers Pizzetti auf Jünger wirkt, denen er mit Hingebung zu Diensten ist, ohne sie in eine Richtung zu zwängen. Der junge Mario Castel-

Digitized by Google

nuovo-Tedesco ist der stärkste unter ihnen. Er hat mit Pizzetti die Liebe zur Poesie und den Willen zu einer italienischen Kunst, aber nicht die Art der Ausführung gemein. Die spanischen Texte der Coplas und die italienischen der Stelle cadenti sprechen eindringlich zu ihm. In der Führung der Stimme zittert noch das Problem, aber ein Mensch will über alles von Paris her Übernommene hinaus, das Impressionistische sehnt sich nach Umrissen. Echtheit und Hingegebenheit sind auch in ihm.

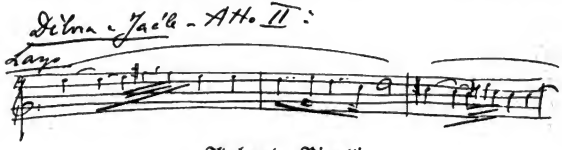


G. Francesco Malipiero

Digitized by Google

Diese Künstler hatten 1914 in der Pariser Salle des Agriculteurs für eine lateinische Kunst manifestiert, sie haben während des Krieges dieses musikpolitische Bekenntnis wiederholt und verstärkt, aber sie werben doch als Italiener um Anerkennung auch in der übrigen Welt.

Schließlich hat ja Respighi, der zu dieser Gruppe nicht gehört, auch den Impressionismus in seine auf dem breiten Grund des Wissens und Könnens ruhende Musik aufgenommen; und man kann auch bei Riccardo Zandonai, dem Komponisten der Oper „Francesca da Rimini" und eines sehr brauchbaren Violinkonzerts, Spuren verschiedener europäischer Einflüsse finden. Aber Zandonai, jenseits



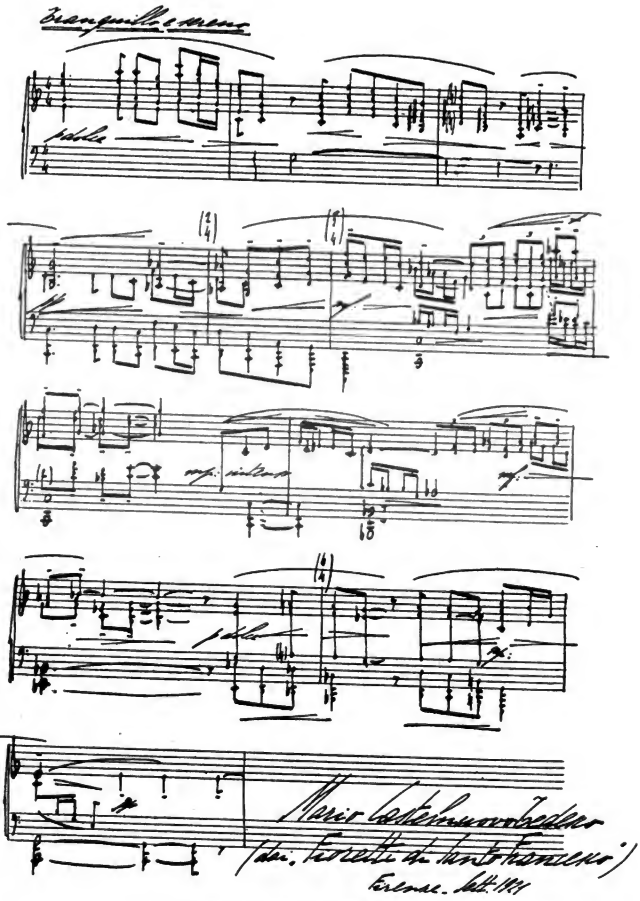
Ildebrando Pizzetti

der Gruppe stehend, hat doch Uritalienertum in sich. Und wo wir auch immer suchen, will es sich gestalten: bei Leone Sinigaglia, der im piemontesischen Volkslied wurzelt, bei dem kenntnisreichen Domenico Alaleona, der die schlichte Melodie sucht, bei Gasco, de Sabato, Setaccioli, Santoliquido. Es ist viel Unbekümmertheit und nur selten Tiefe in ihnen. Aber sie sind Italiener.

Zwischen ihnen lebt Franco Alfano als Schaffender von steigender Bedeutung. Auch er hat gleich Respighi deutsche Musikkultur geatmet; ja, er hat sich unter Reger und Jadassohn tief in den Kontrapunkt hineingekniet. So wird es ihm nicht leicht, sich als Italiener zu bekennen. Eine Sinfonie, ein Streichquartett sprechen für die Reinheit seiner Absicht. Und auch in seinen Opern ist der Feinsinn eines auf sicherem Grunde ruhenden Musikers zu erkennen.

Kurz, die schöpferische Rührigkeit Italiens mag noch immer einseitig betont und die Diktatur eines Kreises, einer Clique nach Pariser Muster, zuweilen spürbar sein: Anzeichen des Werdens

Digitized by Google



Mario Castelnuovo-Tedesco

Digitized by Google

einer allgemein gültigen italienischen Kunst sind da, und eine Öffentlichkeit wird für sie heranwachsen, wenn erst die Blütenträume der Kulturbewußten reifen.

* * *

In allen übrigen Ländern Europas arbeitet man an der Lösung von Problemen: die Tschechoslowakei, Ungarn, Finnland, Holland, Dänemark, Skandinavien, Polen wollen das Problematische dem nationalen Ton mischen. Der Nationalismus eilt nur zu oft mit Siebenmeilenstiefeln.

Tschechien hat nach Smetana und Dvorák in Vitezslav Novak, Josef Suk, Fibich, J. B. Foerster, W. Stepan schaffende Musiker von Gewicht. Novak hat sich aus dem Volkston heraus zu einer allgemeineren europäischen Musik entwickelt, die inmitten der sinfonischen Dichtung und des Impressionismus noch mehr oder minder schwache Spuren der heimischen Mundart trägt. Die Sonate eroica für Klavier, Kammermusik, Orchesterwerke von Suitenart sind seiner Aussprache günstiger als Tondichtungen wie „Von ewiger Sehnsucht", wo die gestaltende Kraft an den rhythmuserweichenden Elementen erlahmt.

Suk bleibt noch weniger belastet von allem, was sein Musikantentum stören könnte. Seine Kammermusik hat Blut, und eine Fantasie für Violine und Orchester ist das seltene Beispiel eines mit Liebe zum Instrument, mit reicher Harmonik wirksam geschriebenen Stückes.

Foerster schließlich ist ein angenehmer, anspruchsloser Idylliker.

Ungarn wiederum hat außer seinem Abgott Dohnányi und dem feinen Unterhaltungsmusiker Leo Weiner einen ernsten Neuerer wie Bela Bartok und den gleichgesinnten Kodaly vorzustellen.

Bartok ist durchaus nicht nur Mitläufer Schönbergs. Mit ihm verknüpft ihn spekulativer Drang, der alle Ketten des Herkommens brechen will; aber ein Trieb zum Volkstümlichen, das er mit nachdenklicher Leidenschaft erforscht, hält ihn doch wieder in den Grenzen einer umrißstarken Musik. Seine folkloristischen Studien im balkanischen Osteuropa und in Biskra finden ihren unmittelbaren Niederschlag in kleinen Klavierstücken. Der feste und doch wandelbare Rhythmus enthüllt einen Eigenbrötler, der allen Anfechtungen

Digitized by Google

des Betriebes einen unbeugsamen Willen entgegenhält. Auch von seinen beiden Streichquartetten bleibt das erste trotz allem Vorwärtsdrang doch in den Grenzen des erweiterten Sonatengerüsts. So mischt sich der Trieb zum Besonderen einem sehr gesicherten Formgefühl, das ihn weit über die oft haltlose moderne Umwelt emporhebt. Er macht sich den Weg zur Form nicht leicht, denn er schreitet ihn mit immer stärkerem Verantwortungsgefühl ab. Widerspruchsvolle Kräfte wirken zusammen, seinen widerhaarigen Eigenklang und seine mit ihr verknüpfte atonale Richtung zu begründen. Ideale Gesinnung des Künstlers, ungewöhnliche Meisterschaft und schwächere Sinnlichkeit arbeiten an einer Kunst von problematischem Reiz, aber von einem Rhythmus, der ihr oft etwas Bärbeißiges gibt.

Im Norden leuchtet das Gestirn des Finnen Jean Sibelius, der mehr und mehr alles Landschaftliche, Malerische, Lyrische westlich impressionistisch färbt und so die Hemmungen auf dem Wege zur großen Form in seinen Sinfonien noch steigert; es treten Ansätze zu einer neuen Formgestaltung auf, wie in der fünften Sinfonie, die zugleich Rückwendung ist; sein Violinkonzert in D-Moll steht als starkes Werk der Gattung da. Sibelius' Landsmann Selim Palmgren ist besonders durch sein farbig bewegtes Klavierkonzert „Der Fluß" bekannt geworden. Die Farbe der finnischen Musik, die selten laut spricht, ist unverkennbar. Ein Sibelius weiß auch aus dem kleinen Klangkörper klingende Eigenart zu locken.

Holland, das Land der Maler, hat in der Musik nur eine kurze Vergangenheit. Beschauliches, sattes Bourgeoisleben und heißes Musikantenblut gehen nicht zusammen. Verhulst, der Romantiker, hatte den Blick nach Deutschland gewandt, auch Julius Röntgen hängt an Deutschland. Viotta führte Wagner ein, aber Willem Mengelberg erst, der wunderbare Techniker des Orchesters, machte das Conzertgebouw-Orchester zu dem unfehlbaren Instrument, durch das es für einen ganz merkwürdigen Mahler-Kult reif wurde. Das Mahler-Fest im Frühjahr 1920 war ein technischer Mahler-Sieg.

Und doch schaut auch der holländische Musiker, den kurze Zeit unser Max Reger in Wallung brachte, heute mehr nach Westen als nach Deutschland. Zwar öffnen sich Richard Strauß gern die Pforten der Konzertsäle, aber die schöpferische Kraft des Holländers

Digitized by Google

findet sich mindestens ebensosehr durch die neueste Entwicklung der Musik in Frankreich wie durch die deutsche angeregt. Freilich finden wir in Johann Wagenaar und Cornelis Dopper den gesunden Realismus, den Sinn für das Burleske, der einer unverträumten Volksnatur am besten zu entsprechen scheint. So schildert Dopper in seiner sechsten Sinfonie ein Amsterdamer Volksfest mit einer Schlagkraft, die den Priestern der hohen Sinfonie gegen den Strich geht. Er ist eine derbe Scherzo- und Suitennatur.

Dänemark, das gewohnt war, sich an Deutschland anzulehnen, rühmt in Carl Nielsen einen Meister gemäßigt moderner Musik. Skandinavien sucht, nachdem Grieg der Welt eine folgenreiche Kleinkunst geschenkt und alles Wesentliche ausgesprochen hatte, einen eigenen Ton zu gewinnen. Schweden, das ganz seinem Volkscharakter gemäß zur deutschen Musik neigt, steht dem Experiment fern und hat in Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, Ture Rangström, Wilhelm Peterson-Berger, Kurt Atterberg, Natanael Berg einen Stamm mehr oder minder gebildeter, mehr oder minder neuzeitlich gerichteter Musiker.

Polen, das von altem Ruhm zehrt, sieht seinen nationalen Ehrgeiz durch den älteren Mieczyslaw Karlowicz, durch Ludomir v. Rozycki und Karol Szymanowski befriedigt: Rozycki, durch seine Oper „Eros und Psyche" zur Bedeutung gelangt, verleugnet auch in der impressionistischen Farbigkeit seiner Kammermusik nicht den Opernkomponisten; Szymanowski, dessen A-Dur-Klaviersonate aufhorchen läßt, unterliegt allen modernen Einflüssen und wandelt sich demgemäß, ist aber einer, der als wahrer Virtuose den Instrumenten Überraschendes ablauscht. Rumänien hat Georges Enesco. Der Geiger voll Ursprünglichkeit ist auch ein Schaffender von starker Begabung, doch gleichfalls westlichen Einflüssen unterworfen.

Dies ist die musikalische Laufbahn der kleineren Nationen Europas, die bis auf die skandinavischen mehr oder weniger auf den Impressionismus schwören.

* * *

Deutschland spielt bei alledem eine eigentümliche Rolle. Es fühlt sich von diesem Ententismus der Musik umbrandet, scheint aber

Digitized by Google

die wachsende Vereinsamung nicht zu empfinden. Man hat es immer das Land der Musik genannt, und Berlin war der Markt gewesen, auf dem der Kurswert der Kunst und der Künstler durch eine im Durchschnitt sachlich gerichtete Kritik bestimmt wurde. Der Markt, die Verwertung war das äußere Anzeichen für das Walten innerer Kräfte gewesen. Es ist wahr: Berlin ist an sich ein künstlerisch nicht ergiebiger Boden, aber aus dem übrigen Deutschland drängen, je südlicher es ist, desto ungestümer, die schöpferischen Begabungen der Musik dorthin, wo die organisatorische und ausnützende Kraft unerschöpflich scheint. Und überall haben sich infolge der Organisation der Musikliebe kleinere Mittelpunkte einer öffentlichen Musik gebildet. Wenn aber diese Kultur, an der Tausende innerlich und äußerlich beteiligt sind, in Gefahr ist zu erstarren, dann sorgt das österreichische Musikantenblut für fortwährende Erneuerung. So denkt Deutschland, und es denkt in gewisser Beziehung richtig.

Immerhin hat die in der Welt eingetretene Neugruppierung seltsame Folgen. An sich gibt es wohl nichts so Unkünstlerisches wie die Verquickung von Kunst und Politik. Soweit also der Musik*betrieb* durch politische Gesichtspunkte, zu denen noch wirtschaftliche treten, berührt wird, kann das zunächst für die Entwicklung der Kunst belanglos sein. Aber es geschieht doch mehr: während in Deutschland die Mehrheit des Bürgertums an den Idealen des romantischen Klassizismus hängt und durch den Betrieb diese Liebe bekräftigt sieht, hat die übrige Welt, größtenteils durch Tradition nicht gebunden, neue Äußerungen des musikalischen Geistes als fertige und als allein maßgebende Richtungen verkündet. Deutschland kann seiner Art nach diesem Tempo nicht folgen, war auch bisher gewohnt, der Welt seine eigene Musik zu geben, und kapselt sich demgemäß ein. Diesem konservativen Gefühl gegenüber bekennt sich eine Minderheit von Künstlern um so leidenschaftlicher, um so fanatischer zu den neuen Richtungen, in denen sie nicht nur Mode, sondern Drang nach neuen Ausdrucksformen fühlt.

Dies also ist der Zustand: die deutsche öffentliche Musik gilt nicht nur als rückständig; sie ist es zunächst auch. Deutsche revolutionäre Künstler aber, mehr als irgendwo anders ohne Zusammenhang mit der musikgenießenden Masse, sind in ihrem Ungestüm nicht zu

Digitized by Google

zügeln. Andererseits läßt sich bei der geringeren Formbegabung des Deutschen, der innere Hemmungen hat, das Neue nicht ohne peinliche Reste aufsaugen. Man wird also hier die größte Schar von solchen Mitläufern der Moderne finden, die einen traurigen Dilettantismus mit der Pose der Fortschrittlichkeit bemänteln wollen. Und selbst wo die eigene Persönlichkeit im gegenwärtigen Deutschland emporwächst, ist sie durch starkes Schwergewicht an ihrer Vollendung gehindert. Ein Beispiel Schönberg.

Deutscher Impressionismus und deutscher Expressionismus bieten sich darum zukunftsträchtig, aber in bastardhafter Form dar. Buntscheckig ist dies Bild des jüngeren Musikschaffens. Und immer wieder überrascht, als Folge der durch Herkommen und Betrieb gefestigten Art, ein sonst kaum noch anzutreffender Akademismus.

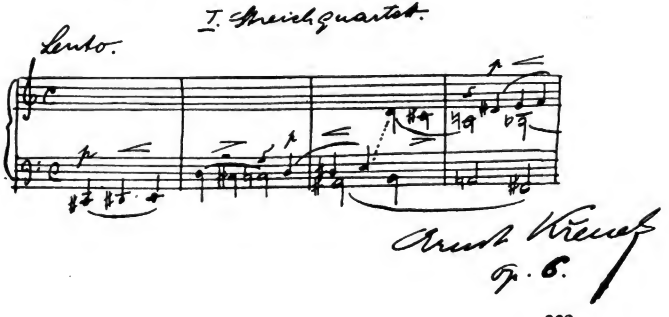
* * *

Von dem begnadeten, niemals ganz unglücklichen Wien her, das Talent als Scheidemünze oft in verantwortungsloser Art verzettelt, aber wegen seiner besonderen, menschlichen, versöhnenden Natur auch in schweren Zeiten die Bindung mit der Welt herstellt, kommen die treibenden Kräfte, die sich im Rahmen der deutschen Organisation steigern oder mindestens geltend machen. In der Stadt des Tanzes und des Makartischen, wo ein Musikant wie Franz Schmidt von Musik überströmende Sinfonien und eine Oper „Notre dame" schreibt, hat der junge Erich Wolfgang Korngold jene Treibhausluft geatmet, die auch aus seinen Werken aufsteigt. Man kann diesen ganz außergewöhnlichen Musiker, in dem Musikantentum und Theaterblut sich sehr glücklich mischen, nicht als einfachen Eklektiker abtun. Gewiß: eine ausgeprägte Eigenart kann da nur schwer sich formen, wo schließlich das eingeborene Wienerische immer wieder auf eine leichtere Popularität hinzielt. Aber, so gewiß ein von Strauß und Puccini Befruchteter oft bis ins Operettenhafte geht: der frühreife Korngold übertrifft in seiner technischen und klanglichen Auffassungsfähigkeit alles, was sich rings um ihn abmüht. Seine Sinnlichkeit ersetzt seiner Phantasie das echte Erlebnis. Vom „Schneemann" geht es durch die überhitzte „Violanta" zum rosenkavalierhaften „Ring des Polykrates" und schließlich zur „Toten Stadt", die „das

Digitized by Google

tote Brügge" des Symbolisten Georges Rodenbach so ganz unsymbolisch in die Sprache einer vermittelnden, Stimme und Orchester verföhnenden Theatralik zwingt. Um so schneller kann man über Korngolds Kammer- und sinfonische Musik hinweggehen, die oft an Aufgedunsenheit leidet, immer aber eine lebendige Phantasie bezeugt.

Wien hat Richard Strauß als Operndirektor zu sich gezogen, aber Franz Schreker an Berlin abgegeben. Diese beiden sollen keineswegs verglichen werden. Schreker hat zunächst sein Bestes als begeisterter Lehrer begeisterter Jünger gegeben, die er aus dem gesicherten Erdreich der Tradition in die kühnste Gegenwartskunst hineinführt. Durch ihn als Direktor ist die Berliner Hochschule für Musik, bisher ein Bollwerk ehrenvoll ergrauter Kunst, neuen Möglichkeiten gewonnen. Schon strömen zahlreiche Ausländer hierher, um die Segnungen musterhafter Organisation und vielseitiger, vorurteilsloser Ausbildung zu genießen. Nennt man den im Grotesken auffälligen, vom Neufranzosentum stark beeinflußten Felix Petyrek, den aus der Romantik hinausstrebenden Josef Rosenstock, den weit unternehmenderen Komponisten eines Vierteltonquartetts Alois Haba, den im deutschen Süden verbliebenen Wilhelm Groß, Walter Krenek und Herbert Windt, die der Kammermusik neues Leben zuführen, so sind schon damit Hoffnungen auf Umwandlung unseres Musiklebens, nicht im Geiste abenteuernden Experiments, sondern wahrer Erneuerung ausgesprochen.



Digitized by Google

Schreker selbſt, der die Welt mit einer Reihe von Opern und mit einer Kammerſinfonie überraſcht hat, verſchmilzt verwienerten Wagner, Puccini und den Impreſſionismus in einem Klang, der zunächſt erregend wirkt. Aber wenn immer wieder Kraft und als ihr Ausdruck der Rhythmus über den Wert und die Dauerhaftigkeit eines Werkes entſcheidet, ſo hat das Schrekers es ſchwer, ſich zu behaupten. Man kann in ihm, der unter den Schaffenden dieſer Zeit ein Meiſter iſt, den Nachhall alles deſſen erkennen, was heute ſchwach iſt.

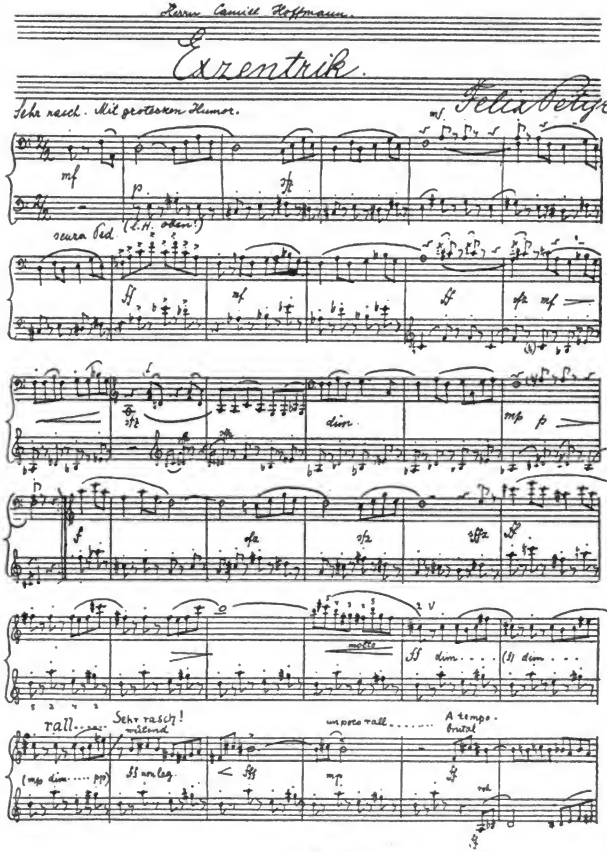
Schreker iſt ganz im Bann der Farbe, und er ſucht doch Linie. Er iſt ein Meiſter der Anſätze zu einem Neuen. Sinnlichkeit ſcheint die Grundkraft ſeiner Muſik. Aber ſie erfüllt ſich nicht, dieſe Sinnlichkeit. Ihre Kraft erlahmt auf halbem Wege. Sie wird überdies aufgehalten durch den Trieb des Muſikers, die Farbe zu vertiefen, den Klang zu verſinnbildlichen; durch einen halbphiloſophiſchen Zug, der doch wiederum einer großen Naivität begegnet. Nimmt man alles in allem, dann ſtehen wir einem feſſelnden Zwiſchenwerk gegenüber, in dem ſich Älteres und Modernes, Großes und Kleines, Außerordentliches und Gewöhnliches, Feines und Grelles ſtreiten. Eine Syntheſe, eine zuſammenfaſſende, ſtarke Einfachheit wird angeſtrebt, ein eigenes Melos geſucht.

Schreker wurzelt ganz im Theater. Seine Kammerſinfonie, bisher die einzige größere Leiſtung auf dem Gebiete der reinen Muſik, zeigt zwar den Widerſtreit der Kräfte klar, aber erſt in ſeinen Opern, in denen ſich der Künſtler voll auslebt, enthüllen ſich die intereſſanten Hemmungen auf dem Wege zu einer großen Kunſt. „Der ferne Klang“, „Das Spielwerk und die Prinzeſſin“, „Die Gezeichneten“, „Der Schatzgräber“ haben ihre erfolgreiche Laufbahn von der Frankfurter Oper aus begonnen. Aber es iſt kein Zufall, daß zuerſt Franzoſen auf ſein Schaffen aufmerkſam wurden. Denn ſie hatten

Digitized by Google

Franz Schreker
Nach einer Radierung von H. Gottfelig

Digitized by Google



Felix Petyrek

Digitized by Google

allen Grund, in ihm die stärkste Annäherung an den westlichen Geist zu begrüßen. Allerdings spielt sich alles Schrekersche auf dem Grunde eines Wienertums ab, das zur Klangpracht und zur Ausbreitung neigt.

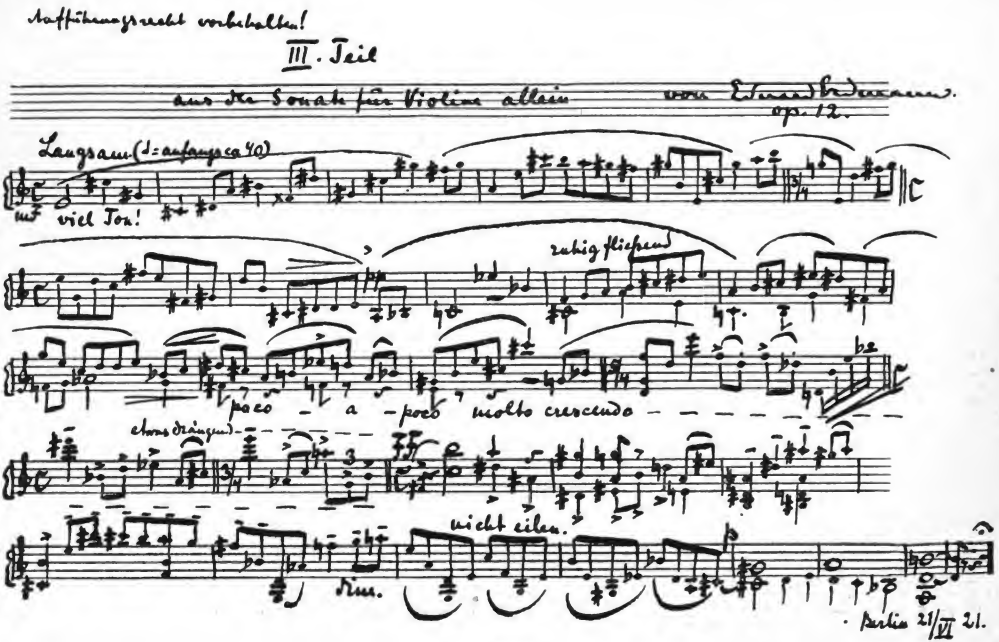
Auch ihm, einem ganz anderen Geist, hat Schönberg zwar nicht vorangeleuchtet, aber sicherlich den Mut zu gewissen Kühnheiten gegeben, die nun das in fortwährendem Taktwechsel zitternde, rhythmisch allzu verzweigte Gefüge noch weiter verwickeln. Auch Schreker beleuchtet die Krise der Musik. Nicht als ein Starker, aber als ein Meister von interessanter Zwitterhaftigkeit steht er in ihr.

Schönberg hat ganz selbstverständlich in Wien, wo er die ersten Lärmerfolge hatte, auch seine glühendsten Bewunderer. Aber eigentlich fruchtbar kann man in diesem Schönbergkreis nicht einmal den kenntnisreichen und durch Debussy und Schönberg bis zur Oper durchgedrungenen Egon Wellesz, noch viel weniger einen Alban Berg, A. v. Webern nennen. Schönberg als Programm ist eben verhängnisvoll, weil er Halbreife und Unklare in ein ziellose Experimentieren hineintreibt.

* * *

Aber Vorkriegszeit, Krieg, Revolution mußten Schönberg in Deutschland und zumal in Berlin, dem Herd aller Veränderungen, um so mehr Anhänger zuführen, als hier bereits der Nachhall des Pariser L'art pour l'art-Gedankens längst zu spüren war. Eine „Neue Musikgesellschaft" wird im Zeichen Schönbergs gegründet. Hermann Scherchen, der führende Mann dieses Kreises, als Dirigent leidenschaftlicher Ausdeuter neuer Programme, fühlt freilich bald, daß Schönberg als Ziel nicht gelten, daß eine neue, starke, umfassende Musik nicht aus der einseitigen Durchführung des Atonalen hervorgehen könne. Scherchen selbst bleibt jedenfalls als Schaffender zunächst weit hinter seinen Grundsätzen zurück. Man mag sein Streichquartett als Verheißung betrachten, kann aber aus ihm nicht eigentlich auf seine Entwicklung folgern. Und so ist auch Heinz Tiessen, der mit ganz anderer Klarheit in die Probleme der neuen Musik hineinleuchtet, längst durch seine Herkunft von Richard Strauß als tonal gerichteter Schaffender gekennzeichnet, freilich bereit, die

Digitized by Google

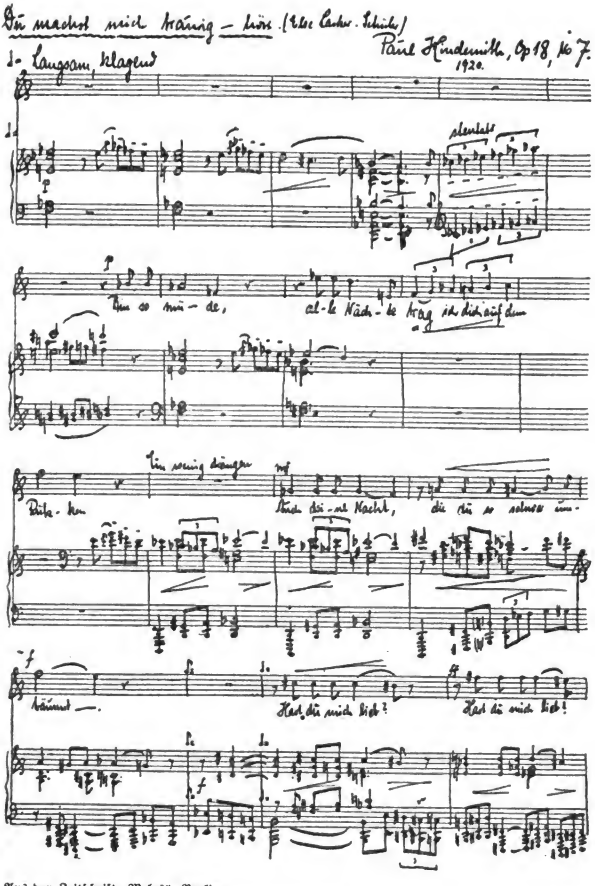

Aufführungsrecht vorbehalten!
III. Teil
aus der Sonate für Violine allein
op. 12.
Langsam (♩= ungefähr 40)
mit viel Ton!
ruhig fließend
poco a poco molto crescendo
etwas drängend
nicht eilen.
Klm.
Berlin 21/VI 21.
Eduard Erdmann

Tonalität im freiesten Sinne zu deuten. Weniger sein sinfonisches Werk als seine Naturtrilogie für Klavier, seine Lieder und Bühnenmusiken sind wertvolle Äußerungen einer nicht eigentlich revolutionären, aber mit Klugheit und Feinsinn tätigen künstlerischen Natur.

Überhaupt ist für alle diese Schaffenden charakteristisch, wie sehr sie über jeden Schritt, den sie als Künstler tun, öffentlich Rechenschaft geben, wie sie immer wieder sich selbst und anderen ihr volles revolutionäres Bewußtsein bestätigen wollen. Literatur und Programm spielen eben in das Schaffen nicht nur hinein, sondern scheinen es geradezu hervorzurufen. Aber glücklicherweise widersprechen sie sich, sobald sie ans Werk gehen, zuweilen selbst. In die Musik der Zeit hineingewachsen und scheinbar dem völligen Umsturz geneigt, entdecken sie plötzlich Schubert und stutzen. Man erlebt das an dem hochbegabten Eduard Erdmann, der viel naiver ist, als er zu sein glaubte. Dieser Deutschbalte ist ein Besessener, ob er nun Klavier spielt oder, von einer Richtung eingefangen, komponiert. Eben war er dabei, Richard Strauß seinem Wesen einzukörpern. Aber schon ist er in einer Violinsonate abseitig geworden. Wo werden wir ihn wiederfinden? Auch Jürgen von der Wense, der musikalischen Kubismus auszuüben schien, wird erst zu Möglichkeiten heranreifen. Das Revolutionäre greift auch auf Süddeutschland über: der junge Paul Hindemith ist Neuerer aus Urinstinkt. Er hat das Tempo der Zeit. Er schleudert Werke heraus, die nun alle Verkürzungen des Ausdrucks, aber zuweilen auch Expansion zeigen. Man kann ihn ein enfant terrible der Musik nennen. Aber ein Opus, wie sein Streichquartett, mag noch unvollkommen, ganz unsynthetisch sein: es baut auf musikantischer Grundlage, deren es wiederum übermütig spottet.

Einer, der in den Jahren der Reife, nach langer pianistischer Vergangenheit im Bannkreis des romantischen Klassizismus, sich zu Schönberg bekennt, Artur Schnabel, fordert nun auch als Schaffender Aufmerksamkeit. An dem tiefen Ernst des Künstlers ist nicht zu zweifeln. Seinem österreichischen Musikantentum mischte sich von jeher ein spekulativer Zug. Der innere Zwiespalt des Künstlers und des Bürgers ist offenbar. Wesensähnlichkeit mit Schönberg: Kritik am Vergangenen, Gefühl der Abnutzung, Liebe zur Kammermusik,

Digitized by Google



Aus der Zeitschrift „Melos", Berlin

Paul Hindemith

Digitized by Google

Trieb zum Wesentlichen, Furcht vor dem Gemeinplatz: dies alles soll in einem von Wissen und Poesie erfüllten, aber Sophistereien nicht abgeneigten Menschen schöpferischer Ausdruck werden. Eine Sonate für die Violine „allein" ist das letzte, einer kleinen Öffentlichkeit bisher bekannte Ergebnis seiner Phantasiearbeit. Die Hemmungen der Phantasie werden klar, aber Ethos und Charakter zwingen sich irgendwie auf. Das Unsinnliche ist in Dauer erklärt.

* * *

Man kann nicht anders als mit höchster Dankbarkeit an den Mann denken, der seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts sich tatkräftig gegen das Beharrungsvermögen der deutschen Musik wandte: Ferruccio Busoni. Von Geburt Italiener, doch zwischen den Völkern stehend, ja in seinem tiefsten Kern innig mit Bach und der deutschen Metaphysik verknüpft, scheint der unvergleichliche Virtuose und vorwärtstreibende Dirigent zunächst und vorzugsweise Sprachrohr aller neueren französischen Musik bis über den Impressionismus hinaus. Aber sein Schöpferisches, das sich schon sehr früh im Rahmen einer Anlehnungsmusik betätigte, zielt auf anderes.

Der Umweg ist weit. Auch das klavierspielende Wunderkind hat ja mancherlei zu vergessen, was sein Fingergefühl ihm ins Ohr flüstert. Da er überdies wie sein Vorbild Liszt sich als Bearbeiter in fremde Werke nachschöpferisch einlebt, gefährdet er die Selbständigkeit seines Schaffens. Aber sein Wille, ein Eigener zu sein, ist unerschütterlich. Und so sehr er dem Ententismus der Musik benachbart scheint: er schürft tiefer, baut auf einer anderen Grundlage, läßt sich in keine Richtung ganz einordnen. Aber es ist zu sagen, daß immer noch Mensch und Musiker zwischen zwei Polen, zwischen Welt und Einsamkeit schweben.

Busoni ist ein Künstler, in dem sich das Problematische dieser Zeit in besonderer Art spiegelt. Der Geist Liszts, der in ihm nachklingt und den er bewußt, nicht ohne Pose, in sich weiterentwickelt, formt eine neue Persönlichkeit. Zunächst wird das Wort des Meisters „Génie oblige" in ihm fruchtbar. Busoni ist der unbedingteste Idealist darin, daß er hilfreich und uneigennützig wie kein Schaffender der

Digitized by Google

Gegenwart von seiner Kunst mitteilt. Aber diese selbst ist von so suggestiver Art, daß er das Ohr der gesamten Umwelt hat und Jünger aus allen Ländern um sich schart. Busoni wird zu einer Kulturmacht, zum Schöpfer eines dolce stil nuovo des künstlerischen Daseins. Er gehört zu jenen Seltenen, die in Nachschaffen und Schaffen ein Künstlertum höherer Ordnung, eine neue Vereinigung der Künste mit dem Ausgangs- und Zielpunkt der Musik aussprechen.

Damit aber tritt etwas Faustisches in ihn, das ihm nur auf gekrümmtem Wege weiterzugehen gestattet. Alles Dionysische wird abgedämpft. Gewaltig ist die Bachgrundlage seines Werkes, der polyphone Bau, den er mit romanischer Formsicherheit wiedererzeugt und dem Ausdruck der Zeit, dem eigenen Ausdruck, den Eroberungen eines durch farbige Erlebnisse bereicherten Klangsinns verknüpft. Man wird in seinem Werk, vom Konzertstück über das phänomenale Konzert mit Männerchor bis zur indianischen Fantasie, gewiß die Virtuosenpassage im Überfluß wiederfinden, aber sie hat sich verwandelt, und einem Opus wie der „Fantasia contrappuntistica" ist nichts Ähnliches an die Seite zu setzen. Hier wird offenbar, wie einzigartig Busonis Sichversenken in Bach war, wie er ihn seiner schöpferischen Phantasie auch in der Ausdeutung verknüpft. Seine Bachausgabe, seine Übertragung der Choralvorspiele sind nur Stufenleitern seines Schaffens. Die eigene Mystik, die nicht frei von Zweifeln ist, verbündet sich der glaubensstarken Mystik Bachs. Wie er die Fugen in der „Fantasia contrappuntistica" verkettet, wie er in Klangvisionen dahinträumt, den Choral, das große Glaubensbekenntnis, in Dämmer taucht, und wie er doch dies alles in eins zu gießen Kraft und Meisterschaft hat: ein merkwürdiges Ergebnis der Rassenmischung, in erhabener künstlerischer Sprache ausgedrückt. Daneben wollen Werke wie „Berceuse élégiaque", „Nocturne symphonique", seine Sonatinen einen Weg zwischen den Richtungen in Neuland bahnen. Auch die Oper reizt ihn. E. Th. Hoffmanns Phantastik setzt sich ihm in eine phantastische Verstandeskomödie um: „Die Brautwahl", die mindestens einen genialen Moment, die Froschlaichszene, hat, führt nun ein Dasein als Konzertsuite.

Digitized by Google

Doch der suchende Geist, der Grundlagen einer Ästhetik der Tonkunst entwirft, das Ausdrucksmaterial der Musik durch Drittel- und Vierteltöne bereichern möchte, kann natürlich sein Schaffen nicht auf die Höhe seiner Erkenntnis bringen. Vielmehr: er möchte auf Umwegen die schöpferische Naivität, den starken Instinkt zurückerobern, möchte endlich zu einer Synthese, zu einer neuen Klassizität gelangen. Aus diesem Geiste wird ihm auch eine neue Commedia dell'arte geboren. „Turandot" und „Arlecchino" sind diese Huldigung an die Oper durch einen Musiker, der im Grunde über sie lächelt, an sie nicht glaubt und doch mit ihr Erfolg haben möchte. Endlich will sich der faustischen Natur ein „Faust" formen, dessen Text er selbst gedichtet hat.

* * *

Und nun ließen sich in langer Reihe die aufzählen, die auf verschiedenen Wegen, manche abseits von der gebrochenen Linie der modernen Kunst, Lösungen suchen.

Da gibt es einen, der sich zum Sprachrohr aller modernen Richtungen macht, ohne aber mehr als ihr Äußerliches zu erwerben: der Meister des Kunstharmoniums und vielgewandte Tonsetzer Siegfried Karg-Elert; allzu fruchtbar, weil allzu rezeptiv, allzu anpassungsfähig. Solcher Modernismus bleibt ohne stärkere Wirkung.

Eine Hoffnung war der im Kriege gefallene Rudi Stephan, ein Unromantiker von gesammelter Kraft, die sich vorerst noch halbreif in reiner Instrumentalmusik wie der „Musik für Orchester" und in dem erotischen Mysterium „Die ersten Menschen" nach Otto Borngräber ankündigt. Stephan hat alle Problematik seiner Zeit erlebt, war aber im Zuge, sie zu überwinden. Schon hat sich um ihn eine kleine Gemeinde gesammelt. Rüstig am Werk ist Julius Weismann, der einen Stil zwischen dem Brahmsischen und dem Modernen, jedenfalls aber Geschlossenheit sucht und zuweilen findet. Ein Umstürzler ist er nicht, eher ein Abseitiger, der namentlich in Kammermusikwerken ein zurückhaltendes Wesen bekennt. Verheißungsvoll begann im Zeichen Richard Strauß' der junge, höchst musikantisch nachschaffende Georg Szell mit Orchestervaria-

Digitized by Google

tionen, ein feiner Nachempfinder, der den Klang poesievoll färbt und die sinfonische Form umzugestalten strebt. Paul Graener schafft für den Konzertsaal und für die Oper, läßt alles Neuere in sich nachklingen, münzt es in eine leise, sinfonisch begründete Sprache um und ist besonders glücklich als Nachdichter der Galgenlieder Christian Morgensterns, Wilhelm Kempff phantasiert im Geist der Fuge, Walter Braunfels bringt Neudeutsches zu hoher Entwicklung, die er zumal in seinen „Phantastischen Erscheinungen" beweist, freilich ohne unerhört phantastisch zu werden.

Sehr merkwürdig ist Erwin Lendvai. Der geborene Ungar beginnt durchaus im Stil der Zeit. Puccini regt ihn in Mailand an. Sinn für besondere Klangfarbe und harmonische Eigenbrötelei ist zu erkennen. Aber bald tritt eine Abwendung von der Moderne ein. Sie steigert sich zur Feindschaft gegen alles Reizsame, je mehr Lendvai den deutschen Chorgesang studiert. So gewiß auch solche plötzliche Umstellungen ihre psychologischen Gründe haben: man muß einen Musiker, der mit ungewöhnlichem Können, Wissen und Ernst eine möglichst entsinnlichte Art Kunst pflegt, eine wertvolle Kraft unseres Musiklebens nennen. Lendvai will die Stilreinheit älterer Musik zurückführen. Er wendet sich gegen alle Chromatik, gegen alle übermäßigen Intervalle; möchte die Stimmführung von allem Füllwerk befreien. In Kammermusikwerken erreicht er Stilreinheit mit einer Enthaltsamkeit, die ihren Reiz aufhebt. Aber sein Wesentlichstes gibt er in Chören: Männerchören, gemischten und Frauenchören.

Es leben auch unter Jüngeren noch echte Romantiker, wie Max Trapp, der in seiner Kammermusik und in Sinfonien ein Rückschauender bleibt und, nicht ohne Hinblick auf Richard Strauß, einfachste Empfindungen ausspricht; einer, der gern mit Mörike lebt und ein Marionettenspiel „Der letzte König von Orplid" voll zarter Lyrik schreibt. Nachromantiker ist auch Walter Niemann, ein Schwerblütiger, Wissender, Brahmsverehrer, der seine Liebe zum Klavier in form- und klangschönen Stücken bezeugt, und Leo Schrattenholz, der in kleinem Rahmen angenehm wirkt. Höheren Flug wollen James Simon und Hugo Leichtentritt

Digitized by Google

nehmen, deren tiefes Wiſſen die Phantaſie nicht immer voll ausſchwingen läßt. Beide wurzeln in der Form, die ſie modern erweitern wollen. Leichtentritt bringt über Lied und Kammermuſik bis zur Oper vor.

Außer allen dieſen mittleren Begabungen, die zu ehrlich ſind, um der Mode zu folgen, und nicht ſtark genug, um den eigenen Ton zu finden, bauen am Wege Muſiker wie Paul Büttner, der in ſeinen Sinfonien Klaſſik und Romantik verknüpft, Georg Schumann, der ein ſicheres Handwerk im Anſchluß an Wagner und Strauß übt; und die Bleyle, Hugo Kaun, Johann Kaſpar Schmid, Karl Kämpf und andere mehr.

Wir geraten hier tief in akademiſche Trockenheit und komponierendes Spießbürgertum. Es ſoll aber, im Gegenſatz hierzu an einen älteren Problematiker, den vielſeitigſten unter den ſchaffenden deutſchen Kritikern, an Otto Neitzel erinnert werden."

* * *

Amerika, Bankier der Welt, ſchaut dem Treiben Europas nicht untätig zu. Man hat es bisher nur als Rieſenverwertungsland für alle europäiſche Muſik gelten laſſen. Aber es iſt gewiß: je mehr Künſtler hier zuſammenſtrömen, um Dollars zu ſammeln, deſto mehr beginnt ſich eine muſikaliſche Atmoſphäre zu bilden. Die Zahl der hier Zuſammenſtrömenden iſt allmählich, zumal durch den Weltkrieg, ins Ungemeſſene gewachſen, und gerade die Stärkſten unter den Ausübenden wollen hier ihr Paradies ſehen. Über mangelndes Echo haben ſie gewiß nicht zu klagen. Das Publikum iſt feinhöriger geworden. Die Kritik hat Anlaß, ſich am reichſten Material der Welt zu üben. Die Anſprüche haben ſich von ſelbſt geſteigert.

Aber es werden auch die Schattenſeiten des Rieſenbetriebs ſpürbar. Die Überfülle der Reproduktion durch beſte Künſtler und durch beſte Orcheſter, die ſich unter der Führung oder mindeſtens unter dem Einfluß meiſt deutſcher Muſiker gebildet haben, kann auch zu einer muſikaliſchen Überernährung führen. Und um in großem Stil ſchöpferiſch zu werden, braucht man

Digitized by Google

zunächst Sammlung und Stille. Die große deutsche Musik wurde nicht in dem Wirrwarr des Betriebes, sondern abseits davon geboren.

Amerika möchte sich gern von seinem europäischen Lehrmeister, und das war zunächst Deutschland, befreien. So will es auch die Kräfte, die ihm von der Alten Welt zufließen, möglichst für sich behalten und nutzbar machen. Daß es sich ententistisch einzurichten suchte und die Musik durch die Politik bestimmen lassen wollte, begreift man. Da es aber nicht zu den alten musikalischen Kulturnationen gehört, wird es auch weiterhin alles Gute, wo es sich immer findet, aufnehmen und die verschiedenen Richtungen auf sich wirken lassen müssen.

Die Psyche des Amerikaners, der ein eigenes Musikleben begehrt, ist sicher nicht leicht zu fassen. Er liebt das Anschauliche, ist im Durchschnitt der Idee fern; er liebt das Verblüffende, das Spannende, steht im Banne des Geldes und ist erst im Begriff, eine Geschmackskultur zu erwerben. Und ist der Einfluß der Frau als erhaltender und suggestiver Macht in jedem Musikleben stark, hier wird er noch stärker im Guten und im Bösen. Doch dürfen wir eines nicht vergessen: das tiefe Ethos, das in Amerika über alle Hast des Erwerbssinns hinaus wirkt. Der Gemeinsinn ist in diesem Lande stärker als irgendwo. Etwas Religiöses dämpft, leitet den scheinbar übermächtigen Materialismus ab. So fließen auch der Musik, deren ethische Bedeutung erkannt wird, reiche Mittel zu. Beste Orchester sind rasch entstanden und an der Arbeit, sinfonische Kultur zu verbreiten.

In Amerika hat Geistigkeit, die abseits vom Wege blüht, hat Romantik ihren Nachhall gefunden; hat eine eigene Dichtung der Walt Whitmann, Edgar Poe, Mark Twain erwachen und weltbedeutend werden können.

Musik braucht lange Zeit. Die Zeichen dafür, daß auch hier ein Schaffen sich regt, sind nicht zu verkennen. Die Partituren häufen sich.

Mac Dowell ist der erste, der Rang und Namen gewinnt. Er hat den Ton der deutschen Romantik erlauscht, die er durch das Studium in Leipzig auch handwerklich begründet. Der roman-

Digitized by Google

tische Klang erhält gerade eigene Farbe durch Grieg, der landschaftliche Musik von fremdartigem Reiz schafft. Die Stunde, wo das Nationale in den alten Schlauch neuen Wein füllen will, scheint auch ihm günstig, Amerika zum Hilfsquell der Weltmusik zu machen. Und wie Dvorák während seiner amerikanischen Laufbahn den Urlaut des Landes in einer europäisch gestimmten Musik aufzufangen suchte, so schrieb auch Mac Dowell „Amerikanische Idyllen", in denen Europäisches nachklingt.

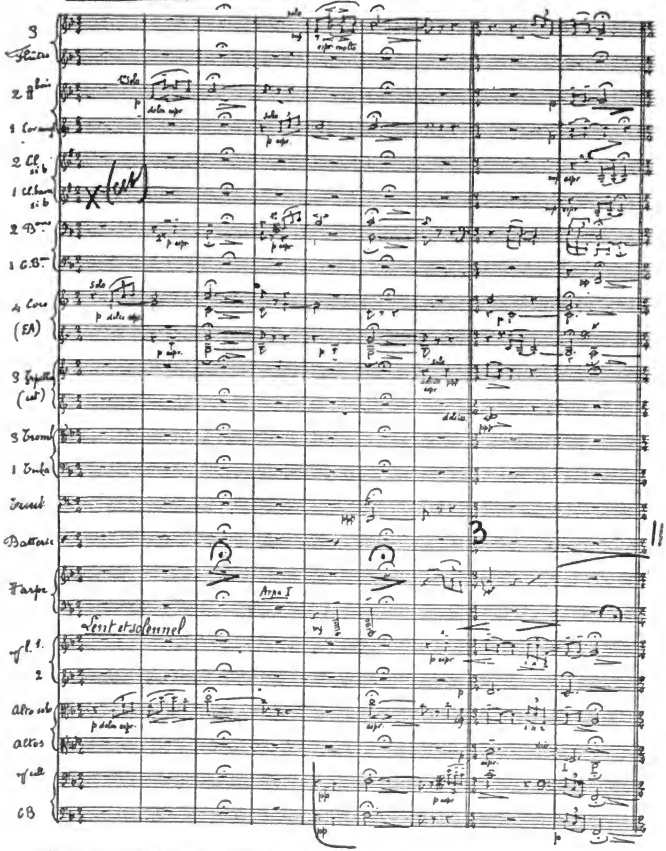
Aber Amerika ist nur uneuropäisch. Eine geschlossene Nation ist es nicht. Oder vielmehr: eine Rasseneinheit wird es von sich nicht rühmen können. Der amerikanische Geist ist etwas Unleugbares. Aber wenn Musik an Rasse, also an eine bestimmte, ererbte Körperlichkeit gebunden ist, so gibt es heute noch keine starke amerikanische Produktion. Doch gerade die Rassenmischung verheißt manches.

Amerikanische Musik kann aus „nigger-music" hervorgehen, aber sie kann auch den amerikanischen Geist, sein Tempo, seine Geschäftigkeit, seine Gespanntheit aussprechen. Tiefere Werte können sich nur aus allmählicher Rassenkultur ergeben. Der rag-time mag alles Atmosphärische wie in einem Brennspiegel auffangen. Der Rhythmus des amerikanischen Tanzes, der alle Stätten der Vergnügungen Amerikas und Europas durchrast, ist ein starker Anreiz der Sinnlichkeit und wohl fähig, die Psyche des Amerikaners zu wandeln.

Henry F. Gilbert ist der Mann, der „nigger-music" gesammelt und amerikanisch umgemünzt hat. Es steckt Urwüchsigkeit in ihm. Und auch der sogenannte Kulturmusiker wird sich ihrer zündenden Kraft nicht entziehen können.

Aber man kann nichts erzwingen. Das konnte auch der edle Mac Dowell nicht, der wohl den Wert der europäischen Ausbildung anerkannte, aber nur als Weg zu amerikanischer Musik. Er wußte, wie wertvoll Sammlung und Zurückgezogenheit sei, und die Studierhütten in den Bergen New-Hampshires bieten Künstlern aller Art die Möglichkeit weltfernen Schaffens. Sein Beispiel findet Nacheiferung in Mrs. Coolidge, die in Berkshire einen Tempel der Kunst errichtet, Preise für Kammermusikwerke aus-

Digitized by Google



Durch freundliche Vermittlung des Herrn Cesar Saerchinger

Erneſt Bloch

Digitized by Google

ſchreibt und eine Auslese von ihnen Jahr für Jahr der Öffentlichkeit vorführt.

Die Frucht ist zunächst eine Festigung des Handwerks und eine Hebung des Durchschnitts. Der ältere, klassisch-romantisch gerichtete Edgar Stillmann-Kelley, der feine Oberflächenmusiker John Alden Carpenter, Charles T. Griffes treten in den Vordergrund. Cadman, Chadwick und John Powell sind schon amerikanischer.

Aus Europa strömen noch immer Kräfte zu. Rubin Goldmarck, des bekannten Wiener Komponisten Neffe, ist ehrenwerter Wagnerianer, Leo Ornstein Futurist. Aber Huldigungen empfängt Ernest Bloch, geborener Genfer, ein echter Empfinder, in dem eine hebräische Grundlage von westlichen Einflüssen überbaut ist. Bloch also, dessen Musikdrama Macbeth in Paris aufgeführt worden war, hat in Amerika eine neue künstlerische Heimat gefunden. Etwas Echtes, Rassisches klingt uns aus seiner Musik, aus seiner Kammermusik und aus seinem „Schelomoh" zu. Darin eben zeigt sich seine Eigenart: Er ist übernational, weil er sich als Jude fähig glaubt, einen eigenen Ton anzuschlagen. Er hat wie andere auch die Einwirkungen des Russen- und Franzosentums erfahren. Man kann sie in seiner Technik, in seiner Farbe aufspüren. Aber all das soll dem Ausdruck einer Rassenempfindung dienen. Sie wird in dem langen melodischen Atem der ruhigen Sätze spürbar. Und da sie einen idealen Menschen erfüllt, zeugt sie auch den Trieb zur Vervollkommnung. Noch ist nicht alles Fremde durch die Empfindung aufgesogen: mehr in der Bratschensuite als im Streichquartett. Aber rhythmische Kraft bestätigt den Willen. Die motivische Kleinarbeit fügt sich zur Form, zu einer unakademischen Form. Hebräische Melodien ergreifen. Der Klang ist durchfühlt. Immerhin wird hier bereits die Neuorientierung nach Westen fruchtbar, die in dem amerikanisierten Elsässer Charles M. Loeffler längst Tatsache ist. Ein eigener Charakter bekennt sich etwa in Loefflers Werk „A Pagan Poem". Und man wird in ihm den ersten Verkünder einer amerikanischen Zukunft in der Musik zu begrüßen haben.

* * *

Digitized by Google

Dies ist der Anteil der Völker an der musikalischen Problematik der Zeit. Der Betrieb herrscht. Hinter den Kulissen arbeiten die großen Verlagshäuser. Diese setzen das große Schwungrad stärker in Bewegung, als man glaubt.

Der rasche Blick auf die Großmächte der Musik, die alle Mittel der Reklame und der Ausnützung verwenden, mag genügen. Sie sind von gewaltiger organisatorischer Kraft. Zuweilen scheint es, als sei alle Produktion nur um ihretwillen da. Doch sind sie unentbehrlich und können auch wohltätig werden. Man muß sie nicht allein herrschen lassen.

Digitized by Google

Das Leben der Gattungen

Wir haben nun dem wechselvollen Aufmarsch der Schaffenden nach Völkern, Nationen, Rassen beigewohnt. In diesem Ameisenhaufen mag es Unechte, Halbe, die allzu betriebsam sind, geben: aber nicht ohne inneres Mitschwingen ist man Zuschauer dieser fiebernden künstlerischen Tätigkeit, sie ist ein Stück unseres eigenen Lebens; und gerade wo junge und jüngste Kräfte zur Höhe wollen, wo Chaos, Experiment den Ausblick zu sperren scheinen, reißt die Bewegung den Zuschauer mit.

Darum geht es, sich von der Flut nicht überschwemmen zu lassen. Wo Rasse und Völkerhaß die Schaffenden trennen wollen, soll das Einigende erkannt werden. Ein Ziel, dem die Besten in der Welt, auch wenn sie sich darüber selbst nicht klar sind, gegen- oder miteinander, auf verschiedenen Straßen, zustreben.

Denn es ist, durch alle Härten, Stacheln, Verworrenheiten, Unentschlossenheiten hindurch der Weg zu einer höheren Einfachheit, zu einem anderen Umriß zu erkennen. Das Reizsame, das nicht nur an der Kraft des Rhythmus, ihn verzweigend, bohrte, sondern auch zu einer Veräußerlichung der Musik durch die Farbe führte, will überwunden werden. Die Musik will reinste Musik werden: Ausdruckskunst, ohne darzustellen; schwebend, empfindend und doch stark. Ein Melos, ein Rhythmus, eine Form sollen sich gestalten.

Das Reizsame überwinden heißt nicht: es ausschalten, sondern es in das neue Erlebnis der Form einströmen lassen, die aus dem schöpferischen Willen kommen soll. Es wird einer verinnerlichten Kunst zu dienen haben.

In der Stunde aber, da wir uns dieses Weltzieles der Musik bewußt werden, lenkt sich unser Blick von selbst auf Leben und Wandel der Gattungen, als Ergebnis der Abnutzung, die zur Erneuerung zwingt.

* * *

Digitized by Google

Erich Wolfgang Korngold

Digitized by Google

Die Gattung, die in diesem unaufhörlichen Kampf der Elemente die stärksten Wandlungen erlebt, ist die Oper. An einem früheren Punkte schon, von Wagner aus, sahen wir sie in ihrem Dasein bedroht. Nun aber soll uns ihre kritische Lage noch stärker, noch ganz anders bewußt werden.

Es ist natürlich, daß der Trieb nach Verinnerlichung, der Drang zum Absoluten hin die Oper, die als Bastardkunst erscheint, ernstlich gefährden muß; die Verknüpfung von Handlung und Musik wird als Weg zur Veräußerlichung einer dem reinsten Ausdruck geweihten Kunst betrachtet.

Der Expressionismus, auf die Oper angewandt, bei Schönberg als Versuch gegeben, hieße eine Gattung völlig entkörpern, die immer von der Expansion zu leben schien.

Man geht aber nicht so weit. Es bleibt bestehen, daß Musik äußere Vorgänge zwar nicht eindeutig zu spiegeln vermag, aber Entsprechungen der Körperlichkeit in sich trägt, die sie zur Mittlerin des sinnlich Greifbaren macht. Und es hieße sie ganz entmannen, wollte man ihr dieses Recht, diese Möglichkeit rauben. In der Theorie geschieht dies wohl. Ein Busoni, der nicht einmal Expressionist ist, leugnet überhaupt einen Unterschied zwischen Theater- und Konzertmusik bei den klassischen Meistern. Aber in ihm hat ja das Spekulative den Instinkt so sehr geschwächt, daß dieser sich nur in unbewachten Augenblicken hervorwagen darf. Die Partitur ist für Busoni das Wesentliche, Bleibende in der Oper, die ein musikalisches Gesamtkunstwerk sein soll. Und wo die Musik spricht, haben Worte und Handlung zurückzutreten. Die Intrige soll fehlen. Das Liebesduett soll als Behelf ausgeschaltet sein; wie denn überhaupt Erotik nach Busoni keine Angelegenheit der Kunst, sondern des Lebens ist.

Es war zu zeigen, wie ein faustischer Mensch und Musiker, dem übrigens die Oper als Vereinigung von Schauspiel, Dichtung und Musik das universellste Kunstwerk ist, sie mindestens in der Theorie von aller Gegenständlichkeit befreien und zur reinsten Kunst erheben will.

Soweit die Ästhetik.

In der Tat ist das Verhältnis der Musik zur Handlung und zum Wort ein Problem geworden, dem man auf den verschiedensten

Digitized by Google

Wegen nachgeht. Aber das Ergebnis ist: die Oper hat die Entsinnlichung der Musik überall zu büßen. Sie will sich nicht vergeistigen lassen.

* * *

In Deutschland hat man dem Realismus der Handlung von jeher die Widerstände der eigenen Seele entgegengesetzt. Mit dem sinfonischen Orchester griff man über das Gegenständliche auf der Bühne hinaus. Aber was deutsches Eigenwesen zu sein schien, zeigt sich irgendwie nun im Schaffen aller alten musikalischen Kulturvölker. Überall soll das Gegenständliche der Bühne durch das Geistige der Musik überwunden werden. In Deutschland selbst aber wiederum sind krampfhafte Versuche aufgetreten, sich von dem, was man für eine Art metaphysischer Erbsünde des deutschen Opernkomponisten hielt, durch eine überbetonte Theatralik zu lösen.

Im Grunde gibt es nach Verdi, der in der Oper drei Menschenalter unmetaphysischer Entwicklung eines echten Theatrikers in sich begreift, nur einen, der den Sinn für das Gegenständliche auf der Opernbühne rassengemäß, wenn auch mit allen durch seine kleinere Natur gegebenen Begrenzungen, durchgesetzt hat: Puccini ist der einzige, wirkliche Opernkomponist unserer Tage. Er läßt singen, aber nie gegen das Tempo der Bühne. Unsinfonisch packt er die Situation. Er hat mit gesundem Theaterverstand die Faktoren der Wirkung gegeneinander abgewogen.

Aber es ist nur selbstverständlich, daß alle, die nach Vergeistigung der Musik strebten, alle, die dieser Kunst eine noch größere Fähigkeit, Unsichtbares, Unaussprechliches auszudrücken, zuführen wollten, gegen diese Art Oper sich wandten. Und unter ihnen ist der folgerichtigste Debussy, während Richard Strauß durch viele Stationen des Opernkomponierens hindurchgeht und etwas Endgültiges nicht erreicht.

Man kann also zwei Strömungen innerhalb der heutigen Oper beobachten: eine, die in Worten und Handlung Hemmungen der Geistigkeit sieht und sie in einer reinen Kunst auflösen möchte; eine andere, die im Gegenteil Worte und Handlung als Helfer,

Digitized by Google

ja als Ersatzmittel der Musik betrachtet. Die erste ist die der problematischen Naturen, die andere die der problemlosen.

Als stärkstes Hindernis auf dem Wege nach absoluter Vergeistigung der Oper stellt sich die menschliche Stimme dar. An den Körper gebunden, in ihren Möglichkeiten begrenzt, ist sie die ewige Fürsprecherin der Sinnlichkeit. Und sie unterstützt ihre Forderungen durch den Hinweis auf den unablässigen Zufluß an Stimmen, die ihre natürliche Funktion ausüben wollen. Den problemlosen Opernschreibern aber ist sie nicht Hemmung, sondern sie kann ihnen Hilfe werden. Und um so mehr, wenn sie Musikantisches in sich fühlen.

Die Sensation der Handlung also wird von den Problemlosen gesucht. Die Situation, die Puccini als anregend, als entscheidend in den Vordergrund rückte, ohne freilich zu vergessen, daß auch die Musik auszuatmen habe, bestimmt die Wahl des Textes. Man greift am besten nach einem fertigen Theaterstück. Ob der Text nach Musik ruft, ist nicht so belangreich. Das Alltägliche, das Bürgerliche in der Oper als Reflex des Naturalismus soll den Ton angeben. Aber diese Art Berechnung stellt sich leicht als Fehler heraus.

Neben den italienischen Meistern, neben einem d'Albert finden wir auf diesem Wege etwa einen W. v. Waltershausen, der seinen Oberst Chabert nach Balzac zwar selbst dichtet, aber diesen theaterwirksamen Text auf musikalische Wirkungen nicht anlegt und sich mit den starken Akzenten der Bühne begnügt. Anders schon Ignaz Waghalter, der zu Machiavellis von Eger umgearbeiteter „Mandragola" greift und die Worte dieser gewiß nicht musikhungrigen Komödie musikalisch überströmt, so daß ihre gewürzte Lustigkeit und ihre hübsche Musik oft nebeneinander herlaufen. Ein Jan Brandts-Buys, geborener Holländer und vielgewandter, unterhaltender Musiker, hat nun schon die moderne Harmonik in sich erlebt und weiß in den „Schneidern von Schönau", die gleichfalls die Pointen des Librettos zunächst in Rechnung stellt, eine zwar nicht starke, eine etwas gleichförmige, aber doch ansprechende Musik zu gewinnen. Der Wiener Julius Bittner, der sein Musikantentum nicht mit völliger handwerklicher Sicherheit verwertet, findet in

Digitized by Google

seiner Oper „Das höllisch Gold", deren Text er mit gutem Blick für die Bühne niederschreibt, den drastischen Ton. In Frankreich führt der Drang, die Opernbühne zum Schauplatz des Unpathetischen, des Unfeierlichen zu machen, einen Alfred Bruneau dazu, Anregungen aus Zola zu schöpfen und „Messidor" zu komponieren, Henri Février wendet sich, nicht zum symbolistischen, sondern zum sehr realistischen Maeterlinck, der uns in „Monna Vanna" entgegentritt. Und Böhmen steuert nach Dvorák und Smetana einen Janaczek bei, der in „Jenufa, seine Ziehtochter" das Sinngemäße mit dem Rassischen vereinen will.

Die Sensation verflüchtigt sich immer mehr. Wie ein freundliches Bild taucht aus der Vergessenheit der Deutsch-Italiener Ermanno Wolf-Ferrari auf, der in den „Neugierigen Frauen" und in den „Vier Grobianen" bei Goldoni sein Heil suchte und als ein leise vom Wagnertum berührter Klassizist die Worte musikalisch untermalte. Dann will er den lauten Erfolg, wechselt die Überzeugung, wird Verist im „Schmuck der Madonna", besinnt sich aber wieder in „Susannens Geheimnis", das wie die Laune eines modernen Mozartianers ist. Neben den mancherlei Mitläufern des Verismo in Deutschland bemerken wir einen Paul Graener, der auch als Komponist der Opern „Don Juans letzte Abenteuer" und „Theophano" seinen Feinsinn bezeugt, und einen Walter Braunfels, der die aristophanischen „Vögel" zwar noch in einer Sprache zwischen den „Meistersingern" und „Ariadne", aber doch angenehm aufspielen läßt.

Diese Auswahl problemloser musikalischer Bühnenwerke mag genügen. Sie sind größtenteils zu papierenem Dasein verurteilt, obwohl sie ihre Vorzüge haben. Aber etwas Zwitterhaftes liegt meist in ihnen. Sie sind oft aus einem Instinkt für starke Situationen, zuweilen aus der Wertschätzung für einen literarischen Text geboren. Sie wollen das Verhältnis zwischen Handlung und Musik nicht auf eine völlig neue Grundlage stellen; aber sie verleugnen weder die menschliche Stimme noch wollen sie auf ein reicheres Orchester verzichten. Und doch: irgend etwas fehlt ihnen zur vollen Wirkung. Man spürt, daß die sinnliche Kraft der Musik nicht ausreicht, selbst das Problemlose stark und hinreißend zu machen.

Digitized by Google

Auf solchem Wege stoßen wir wieder zu Schreker und Korngold. Nicht zufällig sind diese beiden Wiener in der Oper erfolgreicher als andere Zeitgenossen. Beide sind nicht problematisch. Schreker sucht die Erotik zu vertiefen, er dichtet sich seine Texte selbst, die nun zwischen dem Makartischen und dem Tiefsinnigen schweben. Aber das „Spielwerk und die Prinzessin", die „Gezeichneten", der „Schatzgräber" sind nicht Erfüllungen der Verheißung, die „der ferne Klang" bedeutete. Sie sind Ergebnisse eines kompromißkünstlerischen Strebens, Mischungen von Naivität und Verfeinerung, voll von Anregungen, aber ohne ausgeprägtes Eigenwesen. Und doch werden sie immer auch als Zwittergeschöpfe ihre besondere Geltung haben.

Erich Wolfgang Korngold wiederum, der Komponist der „Violanta", des „Ring des Polykrates" und der „Toten Stadt" ist der einzige Opernmensch der Gegenwart, der den Ausgleich der verschiedenen Wirkungsfaktoren der musikalischen Bühne allmählich erreicht; der einzige, der den Gesang voll ausschwingen und ihn sich von dem klangüppigen, meisterlich behandelten Orchester abheben läßt; der einzige, der nach Puccini den Mut und die Kraft hat, die Problemlosigkeit in der Oper ganz durchzuführen. Es versteht sich, daß dies hier nur um den Preis der Eigenart geschehen kann.

* * *

Mit Debussy, der das Opernproblem sah und in eigener Art löste, ist die Problematik der Gattung in ein neues Stadium getreten. Die Lösung Debussys ist ein Verzicht. Verzichtet wird auf den starken Akzent im Verhältnis der Musik zur Handlung, verzichtet wird auf eine sinnvolle Übertragung der Worte in Musik. Das Rezitativ ist Litanei geworden; die Pelleas-Musik als Ganzes gedämpfter Wiederschein der Vorgänge.

Debussy zu folgen wäre niemandem, nicht einmal Debussy selbst, möglich gewesen. Aber von den Romanen wird das Problem der Oper nun mit besonderem Ernst aufgegriffen. Bei Debussy ist ihre Vergeistigung bis aufs äußerste geführt. Dem Italiener, der diesen Ausnahmefall anerkannt, will doch ihre Entsinnlichung nicht

Digitized by Google

einleuchten. Aber er kann doch auch wieder nicht der reinen Belcanto-oper verfallen, die er für eine vulgäre Verhöhnung des Dramas hält.

Was aber ist Drama in der Oper? Will man die Liebe als Motiv oder mindestens das Liebesduett als Fortbewegungskraft der Oper beseitigen, was bleibt dann an Möglichkeiten übrig?

In diesem Italien also, das längst aufgehört hat, unbedenkliche Schnellarbeit zu leisten, versucht man verschiedene Lösungen des Opernproblems. Noch gibt es hier zwar einen melodisch kräftigen Zandonai, der in einer „Francesca da Rimini" die landläufige italienische Oper, nur auf höherer Stufe, fortführt, einen Alaleona, der seine „Mirra" ähnlich anlegt, oder einen Italo Montemezzi, der sich in „Die Liebe der drei Könige" zu einem schwachen Eklektizismus bekennt, oder Franco Alfano, der von „Auferstehung" bis zur „Leggenda di Sacuntala" zwischen dem Feinen und dem Wirksamen zu vermitteln sucht, oder endlich Pietro Mascagni, dessen außergewöhnliche Begabung noch immer gegen gewisse Grundmängel der musikalischen Ausbildung arbeitet.

Ihnen stehen aber zwei Männer gegenüber, die reinste Ausdruckskunst der Oper wollen: Francesco Malipiero und Ildebrando Pizzetti. Beide berufen sich auf das 17. italienische Jahrhundert. Aber Malipiero, der den musikalischen Impressionismus und Nachimpressionismus Frankreichs erlebt hat und den Belcanto darum ablehnt, ist unternehmend im Experiment, Pizzetti, der von Hause aus italienischer ist, kann auch hier nur in der Problemlösung selig sein. Malipiero hat seinen dramatischen Willen vorläufig am reinsten in den „Sette Canzoni" ausgesprochen. Die Verknüpfung der Handlung mit dem Sänger scheint ihm ein Grundübel der Oper; auch die gewohnte, ständig verfeinerte Verbindung der Musik mit dem Wort ist gegen sein dramatisches Gefühl. So trennt er den Gesang von der Darstellung und schafft auch das Rezitativ ab. Schon in „Pantea" hatte Malipiero ein sinfonisches Drama für eine Tänzerin und innere Stimmen geschaffen. In den „Sette Canzoni" ist die Handlung auf leicht verständliche, doch unter sich nicht zusammenhängende Szenen vereinfacht. Während der Pantomime auf der Bühne verknüpft sich der Gesang volks-

Digitized by Google

tümlicher Weisen, das Orchester begleitet stimmunggebend. Man kann von diesem in Italien und in Paris aufgeführten Werk zwar keine starke Theaterwirkung, aber einen dichterischen Nachhall von eigenem Reiz erwarten.

Pizzetti hat sich am reinsten in „Fedra" bekannt. Ihm geht die Musik aus der Handlung hervor, die er doch so in sich erlebt, daß der Gesang als Ausdrucksgesang wie die Krönung der Musik über dem Orchester schwebt. Es ist die neuitalienische Durchführung der Ideen Monteverdis und gewiß Spiegelung eines echten, vornehmen Geistes.

Gabriele d'Annunzio ist der Dichter, der diese „Fedra" wie Zandonais anders gerichtete „Francesca da Rimini" angeregt hat. Man begreift, daß dieser Meister der Wortmusik den Musikern nahe ist.

* * *

Die Opernregie, die schwierigste aller Regien, hat sich an der problemlosen und an der problematischen Oper geübt. Aber auch sie, die übrigens ihre Probleme aus der Musik heraus nur selten löst, hat durch ihre Leistung die kritische Lage der Gattung mehr aufgedeckt als verhüllt.

Scheint das Verhältnis zwischen Musik und Wort ewig unhaltbar, dann ist der Bruch unvermeidlich. Nicht wenige unter uns fühlen die Zerrissenheit: sie sind bereit und fähig, den vollen Rausch des Belcanto zu erleben, geben sich aber mit gleicher Glut dem Ausdruck aller seelischen Schwingungen hin, der eine Eroberung der neuen Musik ist. Einfachheit und Zwiespältigkeit mischen und befehden sich. Und keine Rettung will sich zeigen. So scheint das Kompromiß die einzige Möglichkeit. Aber der neue Geist sträubt sich dagegen.

Der singende Mensch als selbstverständlich tragende Kraft der Oper, an das Wort nicht gebunden, und nur in der Aussprache reinen Gefühls, dann aber in voller Freiheit sich ergehend; handelnd, indem er den einfachsten Vorgang singend in Musik auflöst: das wurde als rettende Lösung empfohlen.

Die Problematiker aber zerhauen den Knoten, indem sie den Gesang verabschieden und den Ausdruck des Dramas mit

Digitized by Google

anderen Mitteln suchen. Die Pantomime und als ihr Höhepunkt der Tanz hat immer schon den Musiker unserer Zeit gereizt. Doch es bedurfte der ganzen Problematik der Musik, der Trieb zur letzten, ungetrübten Aussprache des Gefühls mußte übermächtig werden, um zum Ballett als der Lösung der Widersprüche zu führen.

Man mag die Pantomimen eines Dohnányi oder Korngold oder Klenau als für das deutsche Sprachgebiet symptomatisch bezeichnen: erst die Verbrüderung Frankreichs und Rußlands hat die großartige Täuschung ermöglicht, als sei das Ballett die wirkliche Rettung aus der Problematik der Oper und nicht vielmehr ihre Umgehung. Aber die Kultur des Balletts ist nun doch ein Zeugnis dafür, daß der neue Musiker Halbheiten nicht erträgt, sondern ein Letztes, Äußerstes will.

In der Tat gibt es uns nicht die Aussprache des reinen Gefühls, zu der sich der Gesang gestalten kann, sondern Sinne und Geist wirken zu einem berauschenden Eindruck zusammen. Zugleich aber liegt in der Art, wie die Geste der Musik folgt, diese wieder die Geste hervorruft, etwas Unmittelbares, das dem Expressionismus den Weg zu ebnen scheint. Der Geist mag in den Balletts, die von Debussy, Ravel, Dukas, Roussel, Satie, Milhaud, von allen neufranzösischen Musikern komponiert werden, höchste Triumphe feiern: die Russen erst konnten diese merkwürdige Erneuerung des Balletts heraufführen, die eine Folge vollendet bewegter und ausdrucksfähiger Körperlichkeit ist, aber auch das Schwachblütige, in alter Tradition Erstarrte mit sich reißt, um schließlich im Musiker die Sehnsucht nach Erfüllung seiner expressionistischen Wünsche zu wecken. Ausstattungskünste, Farbenfeste, Körpermimik wollen die beleidigte Sinnlichkeit gegen den Geist ausspielen, der nun wieder seine Rache nimmt, indem er das Rassische mit dem Symbolischen sich kreuzen läßt. Bartóks „Der holzgeschnitzte Prinz" ist ein Beispiel des vergeistigten Balletts. Tschaikowskys „Schlafende Prinzeß" hätte sich gewiß solche Vergeistigung der Gattung nicht träumen lassen, wie sie über „Petruschka" bis zu „Sacre du Printemps" oder Prokoffieffs „Chout" sich vollzieht.

* * *

Digitized by Google

Aber auch abseits dieses Schauplatzes wurzelt sich die Überzeugung ein, daß wir uns von der durchzukomponierenden Oper hinwegentwickeln. Und so rückt das Schauspiel mit hinzukomponierter Musik gegen die reifere Schwester an. Schauspielmusik gab es wohl immer. Aber das Theater, das heute die Musik der Humperdinck, Tiessen, Reznicek, und anderer als stimmungfördernd herbeiruft, wird der Oper in ihrer Krise gefährlich; denn hier paaren sich Sinn und Phantastik in einer Art, wie sie die Oper nur selten erreicht.

Worte und Handlung, Worte und Musik: dieses Beieinander, das immer zum Gegeneinander werden will, hat das Oratorium um sein Leben gebracht. Die Mischung von Kirche und Theater will nicht mehr munden. Die Kirche hat in der Zeit der Verweltlichung der Menschen und der Ausbreitung der Konzertmusik selbst das Vorrecht auf die Masse eingebüßt; das Theater aber will Sinnfälligkeit. Franz Prohászkas „Frühlingsfeier", das Werk eines klangfrohen Eklektikers, ist eine Halbheit. Kloses „Der Sonne Geist", das der Form entwachsen will, nicht minder. César Francks und Elgars Werke werden neben Brahms deutschem Requiem immer ihren Ehrenplatz haben. Aber der neue Mensch verrichtet seinen Gottesdienst in anderer Art, in anderer Form; in einer, die weltlich scheinen mag, doch die Aussprache seiner heiligsten Gefühle ist. Er will zu einem Absoluten hin.

Worte und Handlung, Worte und Musik: dieses Beieinander, dieses Gegeneinander hatte eine andere Halbheit, die des Melodrams, geboren. Auch in dieser Aftergattung, deren große Stationen in Robert Schumanns „Manfred" und Bizets „Arlesienne" sind, ruht der Schaffende von den Nöten aus, die ihm die Oper verursacht. Er ordnet sich der Dichtung unter und bildet sich doch ein, sie zu überflügeln. Das Melodram als Teil der Oper lebte immer; das Melodram als Gattung, wie es in Schillings' „Hexenlied", Richard Strauß' „Enoch Arden", Oskar Frieds „Auswanderern" vorliegt, wird immer nur im Schatten gedeihen.

* * *

Welche Gattung also liebt der neue Mensch? Er schwebt zwischen der Tollheit des Groteske und der Reinheit des Weltfernen.

Digitized by Google

Rasend gewordene Gegenständlichkeit und höchste Ungegenständlichkeit: beides ist ihm unentbehrlich. Oder vielmehr: er gibt sich den synkopierten Niggerrhythmen hin, nur um für die reinste Aussprache des Gefühls desto reifer zu werden.

Denn dies ist nicht zu verkennen: die Musikschaffenden der ganzen Welt streben von allem Gegenständlichen hinweg zu jenen Gattungen hin, die Absolutestes sein wollen: zum Lied und zur Kammermusik. Hierin begegnen sich auch die durch eine hohe Scheidewand Getrennten. Und der Deutsche, der seinem Wesen nach immer über das Diesseits der Klänge hinausstrebte, wird nun fühlen, daß irgend etwas von ihm selbst durch die Welt klingt. Nur freilich soll hier kein Vergangenheitsideal, sondern ein Zukunftstraum sich erfüllen.

Das deutsche Lied, in der Romantik geworden, hat in der Tat nach rechts und nach links übergegriffen. Der Franzose will es durch sein Wesen hindurchgehen lassen, der Italiener will im Lied dem Unmystischen, das ihm im Blute liegt, entgehen. Der Russe aber, ein Eigener, füllt es mit dem Klang der slawischen Seele, so daß es in seiner schwermütigen Starrheit zur stärksten Spiegelung des Volkscharakters wird. Und auch der Engländer spürt einen Rest von Verwandtschaft mit der deutschen Gefühlsart, die sich im Lied ausdrückt. Nur will er keine Ausbreitung.

Aber auch das Lied hat seine Krise. Das Tristanerlebnis hat es erschüttert. Das Lied hat seine Einfalt verloren, aber es will jedes Wort des Dichters erlauschen. Die sinfonische Dichtung zerrt an seinem kleinen Leib. Hugo Wolf, Richard Strauß, Gustav Mahler sind die großen Verwandler des Liedes in Deutschland, das nun als Orchesterlied die Schamhaftigkeit seines Gefühls einbüßt. Es erscheint Schönberg, erlebt den Dichter mit der ganzen Inbrunst eines Entrückten, entfernt aber das Lied aus dem Bereich der Menschenstimme, die sich sättigen will; und so tun auch seine Jünger. Trotz alledem lebt auch das Lied der Joseph Marx, Erich J. Wolff, Tiessen, Leichtentritt, Jürgens, James Simon, Zilcher, Graener, Weingartner, Kowalski, Marschalk, Trunk, Edmund Schröder. Man bemerkt Gisella Selden-Goth und die erstaunliche Grete Zieritz. Otmar Schoeck ist erster Spätromantiker. Und zu-

Digitized by Google

weilen taucht aus dem Dunkel das verhaltene Lied des nachdichtenden Conrad Anſorge.

Man ſieht alſo, wie ſehr die Sehnſucht zum Lyriſchen geht; und wie ſehr gerade der Deutſche die Gattung bebaut. Das Triſtanerlebnis hemmt den Aufſtieg zur Linie, gewaltſame Ausbiegungen des Melodiſchen fehlen nicht, ein neuer Ton kann nur ſchwer erklingen, weil er aus einer neuen Natur kommen müßte.

Merkwürdig genug, wie in Frankreich die Henri Duparc, Chauſſon, Gabriel Fauré bis zu Darius Milhaud, in Italien die Malipiero, Pizzetti, Reſpighi, Caſella, Caſtelnuovo-Tedesco, in England ein Eugène Gooſſens und Arnold Bax den Intellektualismus im Lied überwinden wollen. Philipp Jarnach findet auch hier den eigenen Ton. Pizzetti zeichnet wie mit Silberſtift das neue Renaiſſancelied. Lyrik, Lyrik will überall ausſtrömen.

* * *

Der Drang zum Abſoluten hin, der ſich im Lied nur ſchwer erfüllt, äußert ſich aber zwingend in der Kammermuſik. Das Klavier bleibt trotz Debuſſy, Ravel und den ſchöpferiſchen Großtaten des einzigen Pianiſten Buſoni, der es an Klangwirkung weit über Liſzt hinausführte, das Inſtrument der Romantik. Noch werden gelegentlich Klavierkonzerte geſchrieben. Aber heute ſpricht ſich der neue Geiſt am liebſten in den reinen kammermuſikaliſchen Formen aus. Noch nie iſt ſo viel neue Kammermuſik in der Welt erklungen wie heute. Wir ſahen die jungen Nachfahren Debuſſys an ihr bauen, wir freuten uns der Tätigkeit in England und Amerika, wir bemerkten das Wiedererwachen der Kammermuſik in Italien. Und wie in Deutſchland mit ſeiner ſtarken Tradition Reger voranleuchtete, Schönberg das Abſoluteſte in der Kammermuſik ausſagen will, iſt die komponierende deutſche Jugend durchaus im Banne dieſer Gattung. Hier, wo der Klang die höchſte Durchſichtigkeit hat, wo das Gefüge nichts verhüllt, ſoll das Weſentliche ausgeſprochen werden. Die Soloviolinſonate, durch Reger belebt, wendet ſich, freilich ohne Werbekraft, gegen die ſingende Geige. Ein neuer Kontrapunkt bildet den Klang, der kein Schönklang, kein Vollklang,

Digitized by Google

sondern Entkörperung des Inhalts im Rahmen der neuen Form sein soll. Diese Vergeistigung, Verinnerlichung des Klanges im Dienste des Wesentlichen erfaßt auch das Orchester. Eine neue Sinfonie will werden. Die Wagnerschen Verdoppelungen hören auf. Das Soloinstrument soll seine volle Ausdrucksfähigkeit entfalten, die nivellierende Vielheit der Instrumente soll aufhören, eine Mehrheit soll in freier Bewegung das Höchstmaß an Eigenwesen verausgaben.

Soweit halten wir. Während immer noch in der ganzen Welt Hörerschaften den Vollgenuß des rauschenden Wagner- und Straußorchesters oder des verschleierten Debussyorchesters begehren, geschieht die Abkehr von diesem Glanz oder Nebel.

Man drängt auf verschiedenen Wegen, tonal und atonal, zur Klarheit.

Digitized by Google

Gewiß ist aber, daß wir noch sehr viel dorniges Gestrüpp zu durchschreiten haben, ehe wir durch die Lichtung, die wir bereits erblicken, ins Freie gelangen.

Es gibt äußere und innere Mächte, die den Gang der Musik hemmen. Und niemals wurde sie von einem Bund der Gegner stärker befehdet als heute. Musik in der Weltkrise: das ergibt einen kritischen Zustand der Musik von längerer Dauer.

Politik, Technik, Wirtschaft: diese drei haben sich längst und immer heftiger gegen sie erhoben.

Politik heißt: Klugheit, Entschlossenheit, Zähigkeit. Technik will die vollkommenste Mechanisierung des Lebens. Wirtschaft aber verlangt höchste Ausnutzung des Vorhandenen und Steigerung seines Ertrages.

Man begreift, daß politische Macht die musikalische Bedeutung geradezu ausschließt. Klugheit geht gegen Einfalt. Man kann in Europa genau verfolgen, wie allmählich die Musik vor der Politik zurückwich, wie sie sich zuletzt als Betrieb mit der Politik verbündete und so selbst lähmte. Deutschland aber als Land der Musik hatte die Gespaltenheit des Willens, die neben einem allzu entschlußkräftigen Militarismus gedeihen konnte. Es zerfiel recht eigentlich in zwei Hälften. Es war politisch den Gegnern unterlegen. Aber auch in Deutschland hatten die gewaltig emporbrängenden Kräfte der Technik und Wirtschaft schon das Schöpferische der Musik beeinträchtigt.

Der Weltkrieg, der eine Macht- und Wirtschaftsprobe war, hat nun diese äußeren Hemmungen noch verschärft. Denn aus der Weltkatastrophe, so spricht die Klugheit der Neunmalweisen, kann doch keine Kunst, keine Musik retten.

Die innere Hemmung aber ist der allgemeine Zustand der Nerven in der Welt. Das Tempo der künstlerischen Bewegung,

Digitized by Google

das sich der Raserei des modernen Lebens anpaßt, hat die Nerven des schöpferischen Menschen, die ja nie ganz gesund sein können, in Aufruhr gebracht, und man hat eine Unzahl künstlicher Mittel gebraucht, um sie aus der Ermüdung zur Spannung aufzupeitschen. Solche Nerven können bedingt fruchtbar sein. Ihre Erregung ist der Entwicklung des Scherzo günstig, das in allen Schattierungen geistreicher Färbung und Rhythmisierung den Grundcharakter der Zeit spiegelt. Auf der romanisch-angelsächsischen Seite steigert sich das Scherzo bis zum Grotesken. Verstandeskühle des Musikers ist durch Nervenspannung schöpferisch geworden.

Der Aussprache des reinen Gefühls stellen sich also starke Hindernisse entgegen. In Deutschland und Österreich, wo man am wenigsten darauf verzichten kann, hat man den alten Göttern neue in Bruckner und Mahler hinzufügen wollen. Aber es ist schon gesagt worden, wieweit sie Erfüllungen bedeuten, und daß die übrige Welt an dieser Gefühlssprache nicht teilnehmen kann. Für Bruckner predigt ein mystischer Glaube, der im gegenwärtigen Augenblick die Sektenbildung in Deutschland, die Einkapselung der Empfindungen begünstigt. Gustav Mahler, der den neuen Menschen genialisch vorausahnt, ist doch im größten Teil seines Werkes für die Dauer nicht geschaffen. Aber diese beiden, die dem gegenwärtigen Seelenzustand in Deutschland entsprechen, haben, soviel auch Mode und Herdentrieb mitwirken, die Verinnerlichung der deutschen öffentlichen Musik vorzubereiten. Und überdies scheint die Art, wie moderne Musiker an der entschieden tonal gerichteten Musik Bruckners und Mahlers hängen, ein Gegenbeweis gegen die Abnutzung der Elemente in dieser Kunst. Hier tritt ihnen auch die Verbindung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik als Tatsache entgegen.

In der Weltkrise ist der Mensch überall, in Deutschland zumal, Hasardeur geworden. Alles ist ins Rollen gekommen. Die Wirtschaft ist schwankend geworden. Man sucht nach festem Grund. Man braucht ihn. Eine überzeugende Aussprache des reinen Gefühls kann es in solcher Zeit nicht geben. Die Fähigkeit zur Stille, die eine große Lyrik hervorbringt, die Adagiostille ohne Sentimentalität will sich nicht entwickeln. Aller Trieb zur Verkürzung, den der Verbrauch des Materials und der neue künstlerische Geist

Digitized by Google

hervorruft, will seine Ergänzung durch die Möglichkeit der Sammlung. Im Betrieb der darstellenden Musik, der alle Hausmusik töten will, alles vor die Öffentlichkeit zerrt, findet die Unfähigkeit zur Sammlung auch ihren Wiederschein. Aber das Unwirtschaftliche der Massenreproduktion wird allmählich der ganzen Welt einleuchten; der reproduktive Durchschnittsmusiker wird mehr und mehr als der wahrhaft unproduktive Musiker erkannt werden.

Die Demokratie aller Länder nun hat den Wert der Musik für die Verbreiterung der Gefühlsbasis im Volk begriffen. Amerika und auch England wollen Musik zum Hebel der Veredlung des Menschen machen. Und in Deutschland hat der Ausgang des Weltkrieges der Regierung gestattet, diese musikalische Ausbildung des Volkes in großem Stil fortzusetzen. Paul Bekker wollte das deutsche Musikleben umwandeln: seine Konstruktion, in Einzelheiten wertvoll, erweist sich nicht als haltbar. Leo Kestenberg hat einen großzügigen Plan entworfen, die Musikpflege bis ins letzte durchzuorganisieren. So hofft man, den Boden mit Musikkultur neu zu düngen und jene Grundlage zu finden, auf der sich einst der Aufbau der großen deutschen Musik vollzog. Man wird die ethische Bedeutung solcher Bestrebungen gegenüber der großen Amüsierwelle der Zeit und den Wert eines gesicherten Handwerks für alle Gebiete der Kunst und also auch für die Musik nicht unterschätzen und trotzdem der Ansicht sein dürfen, daß die künstliche Züchtung von Musikern jene selbstgewordene musikalische Durchdringung des deutschen Volkes in der Vergangenheit nicht ersetzen könne. Heute will auch der Begriff der Zunft, der Gewerkschaft, die wiederum wirtschaftlich gerichtet ist, allem Künstlertum gefährlich werden. Etwas Nüchternes weht uns an.

So wichtig die Masse, die Gesellschaft für die künstlerische Atmosphäre sind: die Wenigen in der Welt entscheiden. Und so wertvoll die soziologische Begründung der Musik sein mag: alles Große, Unvorhergesehene, Phantastische, kurz Irrationale bringt der geniale Mensch, der immer wieder als Überraschung auftritt und die großen Umwälzungen in der Kunst hervorruft.

Wir können also nur wünschen, daß die Atmosphäre durch jene Synthese von Eros und Geist, die der Kulturphilosoph Leopold

Digitized by Google

v. Wiese für das Leben als Notwendigkeit verkündet, auch für die Musik gekennzeichnet werde.

Wir können nur wünschen, daß nicht zugleich eine größtenteils amusische Musikwissenschaft den Kultus der verflossenen Mittelmäßigkeit treibt und eine jede Zeitgröße monographisch verhimmelnde Musikschriftstellerei den Glauben an das Wort erschüttert. Ihn stärkt wieder die künstlerische Zeitschrift, die allerorten blüht und eine Insel der Geistigen bildet.

Wie ist die künstlerische Naivität wieder zu gewinnen? Das ist die Frage. Wenn die Musikwissenschaft Phonogramme exotischer Musik aufnimmt, liefert sie nur Ersatzmittel. Man wird die orientalische Volksmusik, die nur Melodik ohne Harmonie und Mehrstimmigkeit ist, nicht ohne Schaden unserer Kunst aufpfropfen können. Man wird überhaupt nicht durch eilfertige Treibhauskultur Problemlösungen erzwingen können. Am wenigsten in Deutschland, das seinem Wesen nach gerade heute ein langes Atemholen braucht, um seinen Weg zu finden.

Der Geist Oswald Spenglers geht um. Aber man soll ihn nicht allzu tragisch nehmen. Die nationalistische Welle fällt und steigt. Sie wird verfließen.

Die wunderbare Bewegung innerhalb der Musik, in die heute alle Erregungen, alle Empfindungen einmünden wollen, bleibt. Sie wird die Angst vor dem Gemeinplatz überwinden. Die schaffende Jugend wird sich den Glauben an die Erfüllbarkeit ihrer Bestrebungen nicht nehmen lassen.

Die schaffenden Musiker unserer Zeit brechen nicht alles entzwei. Sie schauen auf Bach. Sie werden von dem durchbrochenen Stil des letzten Beethoven gebannt. Und fast alle knien vor Mozart. Debussy, Strauß, Busoni verehren ihn.

Problematik und Unschuld, Synthese von Geist und Sinnlichkeit werden gesucht. Und wenn auch die Atonalität alles umzustürzen droht, es wird eine gereinigte Musik mit festem Mittelpunkt geboren werden.

Die Krise der Weltmusik wird lange dauern, aber durch ein zusammenfassendes Genie einmal ihr Ende finden.

Digitized by Google

Perſonenregiſter

A

Alaleona, Domenico 216. 246.
Albeniz, Iſaac 209.
Albert, Eugen d' 76. 243.
Alfano, Franco 216. 246.
Alfvén, Hugo 220.
Andreae, Volkmar 155.
Annunzio, Gabriele d' 176. 247.
Anſorge, Konrad 251.
Arenſky 202.
Atterberg, Kurt 220.
Aubert, Louis 179.

B

Bach, Joh. Sebaſtian 11 f. 15. 27. 52. 82. 85. 118 ff. 126 f. 172. 188. 200. 231 f. 256.
Bahnſen, Julius 87.
Bahr, Hermann 56.
Bakſt 203.
Balakirew 100. 200.
Bantock, Granville 198.
Banville, Théodore de 167.
Bartók, Bela 218. 248.
Baudelaire, Pierre Charles 165. 168. 173.
Baußnern, Waldemar v. 155.
Bax, Arnold 199. 201. 251.
Bekker, Paul 255.
Beecham, Thomas 198.
Beethoven, Ludwig van 6 f. 11 ff. 18 f. 21. 23 ff. 27. 34. 51. 81 ff. 93. 107. 111. 119. 122. 126 f. 159. 172. 188. 256.
Berg, Alban 226.
Berg, Natanael 220.
Berger, Wilhelm 119.
Berlioz, Hector 6 ff. 15. 18 f. 26. 32 ff. 45. 52. 87. 108. 110. 115. 130. 138. 151 f. 157. 159. 177.
Berners, Lord 199.
Bethge, Hans 115.
Bierbaum, Julius Otto 139.
Bittner, Julius 243 f.
Bizet, Georges 76. 102. 249.
Blech, Leo 75.
Bleyle 234.
Bliß, Arthur 199.
Bloch, Erneſt 223. 237 f.
Boehe, Ernſt 155.
Bordes, Charles 159. 209.
Borngräber, Otto 232.
Borodin 100. 200.
Boſſi, Enrico 213.
Brahms, Johannes 26 ff. 41 f. 78. 79 f. 90. 118 ff. 124. 129. 138 f. 161. 249.
Brandts-Buys, Jan 243.
Braunfels, Walter 233. 244.
Bruckner, Anton 79 ff. 86. 108. 254.
Bruneau, Alfred 162. 244.
Bülow, Hans v. 42. 79.
Bungert, Auguſt 74.
Büttner, Paul 234.
Buſoni, Ferruccio 210. 230 ff. 241. 251. 256.

C

Cadman 238.
Cahier, Madame 115.
Carpenter, John Alden 238.
Carré 44.
Caſella, Alfredo 212 f. 251.
Caſtelnuovo-Tedesco, Mario 213 ff. 217. 251.
Cézanne, Paul 207.
Chabrier, Emmanuel 162. 179. 209.
Chadwick 238.
Charpentier, Guſtave 173.
Chateaubriand, François René 6.
Chauſſon, Erneſt 162. 251.
Chevillard 45.

Digitized by Google

Chopin, Frédéric 4 f. 8. 15 ff. 19. 31. 98. 167.
Colonne 45.
Coolidge, Mrs. 236.
Cornelius, Peter 74.
Couperin, François 5. 167.
Cui, Cesar 100. 202.

D

Dargomyschski 101. 163.
David, Félicien 102.
Debussy, Claude 45. 56 f. 126. 157 ff. 163 ff. 185 ff. 192. 197 ff. 203 f. 208 f. 226. 242. 245. 248. 251. 256.
Degas, Edmond 177.
Dehmel, Richard 139. 187.
Delacroix, Paul 6.
Délibes, Leo 102.
Delius, Frederick 195 ff.
Diagilef 203 f.
Dohnányi, Ernst v. 119. 218. 248.
Dopper, Cornelis 220.
Dostojewski, Fedor M. 107.
Dovsky, Beatrice 75.
Dukas, Paul 162. 173. 248.
Duparc, Henri 162. 251.
Dvorák, Anton 97. 99. 119. 218. 236. 244.

E

Elgar, Edward 120. 199. 249.
Enesco, Georgeo 220.
Erdmann, Eduard 227 f.
Ertel, Jean Paul 154.
Eulenberg, Herbert 154.

F

Falla, Manuel de 209.
Fauré, Gabriel 161 f. 173. 208. 251.
Février, Henri 179.
Fibich 218.
Foerster, J. B. 218.
Fokin 203.
Franck, César 45. 160 f. 163. 165. 249.
Franz, Robert 139.
Fried, Oskar 249.

G

Gasco 216.
Gauguin, Paul 207.
Gautier, Théophile 165 f.
George, Stephan 39. 188.
Gilbert, Henry F. 236.
Giordano, Umberto 75.
Giraud, Albert 190.
Glasunoff 202.
Gluck, Christoph v. 172.
Goethe, Joh. Wolfgang 4. 107. 114.
Goetz, Hermann 74.
Gogh, Vincent van 193.
Goldmarck, Rubin 238.
Gooffens, Eugène 199 f. 202. 251.
Graener, Paul 233. 244. 250.
Granados, Enrique 209.
Grieg, Edward 97. 101. 167. 236.
Griffes, T. 238.
Groß, Wilhelm 223.
Grun, James 91 f.
Guilmant, Alexandre 159.

H

Haas, Josef 128.
Haba, Alois 223.
Habeneck 6. 44.
Händel, Georg Friedrich 30.
Halm, August 80.
Hanslick, Eduard 41. 79.
Hartleben, Otto Erich 190.
Hauptmann, Gerhart 70.
Hausegger, Siegmund v. 78. 154.
Haydn, Josef 30. 52. 97.
Henckell, Karl Fr. 139.
Hiller, Adam 126 f.
Hindemith, Paul 228 f.
Hoffmann, E. Th. A. 53. 231.
Hoffmannsthal, Hugo v. 39.146.148 ff.
Holbrooke, Josef 199.
Holst, Gustav 199.
Honegger, Artur 208.
Hrabanus Maurus 114.
Huber, Hans 155.
Humperdinck, Engelbert 74 f. 249.

I

Ibsen, Hendrik 70. 95.
Indy, Vincent d' 45. 159. 161.
Ireland, John 199.
Ivogün, Maria 149.
Jacobsen, Jens Peter 196.
Jadassohn 216.
Janaczek 244.

Digitized by Google

Jarnach, Philipp 201. 209 f.
Jensen, Adolf 139.
Joachim, Josef 42. 79.
Jürgens 250.
Juon, Paul 128.

K

Kämpf, Karl 234.
Kandinsky, Wassily 60.
Karg-Elert, Siegfried 232.
Karlowicz, Mieczyslaw 220.
Karsavina 203.
Kaun, Hugo 154. 234.
Keller, Gottfried 196.
Kempff, Wilhelm 233.
Kestenberg, Leo 255.
Kienzl, Hermann 75.
Klenau, Paul v. 248.
Klose, Friedrich 86 ff. 249.
Kodaly 218.
Kokoschka, Oskar 193.
Korngold, Erich Wolfgang 222 f. 245.
Kowalski, Raoul 250.
Krenek, Walter 223.

L

Lalo, Edouard 179.
Laloy, Louis 163.
Lamartine, Alphonse de 6.
Lamoureux 44.
Lanner, Josef 103.
Leichtentritt, Hugo 233 f. 250.
Leku, Guillaume 161.
Lendvai, Erwin 233.
Levi, Hermann 69.
Liapunow 202.
Liszt, Franz 7 ff. 18 f. 24 f. 31. 43. 87. 97. 123. 130. 132 ff. 139. 151. 160 f. 167. 184 f. 230.
Ljadoff 202.
Loeffler, Charles 238.
Lortzing, Albert 138.
Louys, Pierre 174.

M

Mac Dowell 235 f.
Mackay, J. S. 139.
Macterlinck, Maurice 165. 168. 198.
Magnard, Albéric 162.
Mahler, Gustav 36 ff. 55. 91. 104 ff. 142. 156. 176. 183 f. 212. 219. 250. 254.
Malibran, Marie 31.
Malipiero, G. Francesco 213 f. 246 f. 251.
Mallarmé, Stephane 165. 168. 180.
Manén, Joan 209.
Manet, Edouard 207.
Mann, Thomas 93.
Marinetti, F. T. 195.
Marschalk 250.
Martucci, Giuseppe 119.
Marx, Josef 250.
Mascagni, Pietro 75. 246.
Massenet, Jules 158. 160. 167.
Matisse, Henri 207.
Mattheson, Johann 53.
Medtner, Nikolaus 202.
Mendelssohn, Felix 15. 30. 97. 120. 129. 138.
Mengelberg, Willem 219.
Messager, André 161.
Milhaud, Darius 208. 248. 251.
Möhrke, Eduard 233.
Mombert, Alfred 87.
Monet, Claude 166. 177. 207.
Montemezzi, Italo 246.
Monteverdi, Claudio 175. 214. 247.
Morgenstern, Christian 233.
Mottl, Felix 69. 86.
Mozart, Wolfgang Amadeus 13. 68. 126. 131. 147 f. 151. 172. 181. 256.
Mussorgsky, Modest Petrowitsch 100 f. 163. 200 ff. 204.

N

Neitzel, Otto 234.
Neumann, Angelo 34.
Nicodé, Jean 154.
Nielsen, Carl 220.
Niemann, Walter 233.
Nijinski 203.
Nikisch, Artur 42. 45.
Noren, Gottlieb 155.
Novak, Vitezslav 218.

O

Ornstein, Leo 238.

P

Paganini, Niccolò 8. 31.
Palmgren, Selim 219.
Pawlowa 203.

Digitized by Google

Peterſon-Berger, Wilhelm 220.
Petyrek, Felix 215. 223. 225.
Pfitzner, Hans 38. 86. 88 ff. 104.
Picaſſo, Pablo 207.
Pierné, Gabriel 162.
Pizarro 166.
Pizzetti, Ildebrando 213 ff. 246 f. 251.
Poe, Edgar Allan 235.
Poulenc, Francis 208.
Pratella 212.
Prohásta, Franz 249.
Protoffieff 205. 248.
Puccini, Giacomo 75 ff. 172 f. 176. 222 f. 224. 233. 242.

R

Rachmaninoff 202.
Rameau, Jean Philippe 45. 159.
Rangſtröm, Ture 220.
Ravel, Maurice 179 f. 203. 251.
Reger, Max 38. 104. 121 ff. 164. 216. 219. 251.
Reſpighi, Ottorino 155. 210. 216. 251.
Reuß, Auguſt 88.
Reznicek, E. N. v. 154. 249.
Richter, Hans 30. 69.
Riemann, Hugo 122.
Rilke, Rainer Maria 39.
Rimſky-Korſakow 100. 155. 163. 175. 200. 202.
Ritter, Alexander 74. 130.
Rodenbach, Georges 223.
Roger-Ducaſſe 178 f. 180.
Rolland, Romain 169.
Röntgen, Julius 219.
Roparz, Guy 162.
Roſenſtock, Joſef 223.
Roſſetti, Dante Gabriel 168.
Rouſſel, Albert 162. 248.
Rozycki, Ludomir v. 220.
Rubinſtein, Anton 46.

S

Sabato, de 216.
Saint-Saens, Camille 46. 160. 179.
Salomon 30.
Samazeuilh, Guſtave 179.
Santoliquido 216.
Satie, Eric 163. 208 f. 248.
Scheinpflug, Paul 155.
Scherchen, Hermann 226.
Schillings, Max v. 75. 78.
Schmid, Joh. Kaſpar 88. 234.
Schmidt, Franz 222.
Schmitt, Florent 179 ff.
Schnabel, Artur 42. 228 f.
Schoeck, Otmar 250.
Schönberg, Arnold 116. 182 ff. 192 ff. 204. 208. 218. 222. 226. 228. 241. 250 f.
Schopenhauer, Artur 87. 93.
Schrattenholz, Leo 233.
Schreker, Franz 223 ff. 245.
Schröder, Edmund 250.
Schubart, Chr. Fr. Daniel 53.
Schubert, Franz 4 f. 24. 28. 78. 83. 125. 182.
Schumann, Georg 234.
Schumann, Robert 4 f. 8. 15. 17. 78. 90. 93. 100. 129. 249.
Scott, Cyrill 198.
Sechter, Simon 87.
Selden-Goth, Giſela 250.
Setaccioli 216.
Sibelius, Jean 101. 219.
Simon, James 234 f. 250.
Sinding, Chriſtian 101.
Sinigaglia, Leone 216.
Sisley 166.
Sjögren 101.
Skrjabin, Alexander 206 f. 210 f.
Smetana, Friedrich 97. 99. 218. 244.
Smith, Ethel 198.
Spengler, Oswald 71. 256.
Stanford, Charles Villiers 120.
Stanislawſki 70.
Stenhammar, Wilhelm 220.
Stephan, Rudi 232.
Stepan (tſchechiſcher Komponiſt) 218.
Stillmann-Kelley, Edgar 238.
Straeßer, Ewald 119.
Straube, Karl 123.
Strauß, Johann 103.
Strauß, Richard 36 ff. 45. 55. 104. 126. 129 ff. 155. 156. 157 f. 172. 181. 185. 192. 198 f. 219. 222 f. 226. 228. 233 f. 242. 249 f. 256.
Strawinſky, Igor 200 ff. 211.
Suk, Joſef 218.
Szell, Georg 231.
Szymanowſki, Karol 220 f.

Digitized by Google

T

Tanejew, Sergei 202.
Taubmann, Otto 120.
Telemann, Georg Philipp 127.
Thuille, Ludwig 88.
Tieck, Ludwig 4.
Tieſſen, Heinz 226. 249 f.
Torrefranca 210.
Toscanini 69. 210.
Trapp, Max 233.
Trunk, Richard 250.
Tſchaikowſky 87. 100. 202. 248.
Twain, Mark 235.

U

Unger, Hermann 128.

V

Verdi, Giuſeppe 73. 76. 242.
Verhulſt 219.
Verlaine, Paul 165. 168. 180.
Viotta 219.
Volbach, Fritz 155.
Vuillermoz, Emile 179.

W

Wagenaar, Johann 220.
Waghalter, Ignaz 243.
Wagner, Richard 9 f. 13. 19 ff. 30. 33 f. 37. 42 f. 45. 53. 55. 67 ff. 80 f. 87. 90 f. 106 ff. 111. 118. 125. 129 f. 132. 138. 143. 145. 149. 152. 157 f. 160 f. 167 ff. 175. 181. 185. 187 f. 197. 210. 219. 228. 234. 241. 252.
Walter, Bruno 115.
Waltershauſen, W. v. 243.
Watteau, Antoine 5.
Weber, Carl Maria v. 52.
Webern, A. v. 226.
Weiner, Leo 218.
Weingartner, Felix v. 36. 45. 154.
Weismann, Julius 232.
Welleſz, Egon 177. 226.
Wenſe, Jürgen von der 230.
Whiſtler, James Mc Neil 207.
Whitman, Walt 235.
Wieſe, Leopold v. 256.
Wildbrunn, Helene 71.
Williams, Vaughan Ralph 199.
Windt, Herbert 223.
Wolf, Hugo 78. 125. 139. 250.
Wolf-Ferrari, Ermanno 244.
Wolff, Erich 250.
Wolzogen, Ernſt v. 144.

Z

Zandonai 216. 246 f.
Zieritz, Grete 250.
Zilcher, Hermann 250.

Digitized by Google

Digitized by Google

Das Weltbild der Gegenwart

In dieser Sammlung sind u. a. erschienen:

Die bildende Kunst der Gegenwart

Von

Wilhelm Hausenstein

2. Auflage. Mit 32 Abbildungen. Gebunden M 60.—

Otto Flake in den Münchner Neuesten Nachrichten: „Hausenstein ist so universal. Das 19. Jahrhundert rollt sich unter seinen Händen als ein Epos aus, als eine verwirrend reiche und doch kraft der Gerechtigkeit gelassene Kapitelfolge von Idee und Technik, Ehrgeiz und Steigerung, Erfolgen und Mißlingen, Ansätzen und Erfüllungen. Man könnte sagen, als eine schicksalhafte Biographie, deren Heros ein Jahrhundert ist."

Süddeutsche Zeitung, Stuttgart: „Dieses bedeutende Buch — eines der eingreifendsten, welches in letzter Zeit über dieses Thema im ganzen geschrieben worden — ist eine Revue über die treibenden Kräfte der Kunstentwicklung.... Ein Werk von imponierender Fülle und Aktualität, das jeder Kunstfreund lesen muß, um einmal gründlich orientiert zu sein."

Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert

Von

Richard M. Meyer

Bis zur Gegenwart fortgeführt von

Paul Wiegler

6.—8. Tausend. Gebunden M 60.—

C. Amend in der Karlsruher Zeitung: „Das Meyersche Buch bedeutet eine bedeutungsvolle Bereicherung unseres Wissens und unserer Erkenntnis. Daß es in einem schönen, geistreichen und lebendigen Stil geschrieben ist, versteht sich bei R. M. Meyer von selbst."

Echo der Gegenwart, Aachen: „Ein interessantes Buch, das eine sicher vereinzelt dastehende Belesenheit des Verfassers bezeugt. Vom Feldhermhügel des Literaturforschers übersieht und beherrscht er das Schrifttum aller Zeiten und Völker von der Odyssee bis Zarathustra, von Aristophanes bis Shaw, doch gilt sein vergleichendes Forschen, sein tiefschürfendes Suchen nach Zusammenhängen, nach konzentrisch zu internationaler Geltung und Bedeutung sich verengenden Kreisen in der Hauptsache der jüngsten Literatur."

Dr. Hanns Martin Elster in der Rheinisch-Westfäl. Zeitung, Essen: „Wer die geistigen und seelischen Kräfte kennen lernen will, die unsere heutige Literatur durchkreisen, greife zu Meyers ausgezeichnetem Buche. Recht viele Neuauflagen wünsche ich Meyers tüchtigem Werk."

Ein Verzeichnis sämtlicher in dieser Sammlung erschienenen Werke kostenlos durch jede Buchhandlung oder durch die

Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart

Digitized by Google

Das Weltbild der Gegenwart

In dieser Sammlung sind ferner erschienen:

Psychologie

Von

August Messer

3. Auflage. Gebunden M 60.—

Walter Baade in den Göttinger gelehrten Anzeigen: „Für alle Teile des Buches gültig hervorzuheben: der flüssige, leichtverständliche Stil, der das Buch auch zur Einführung für den Anfänger geeignet erscheinen läßt, die geschickte Auswahl des auf knappem Raum zu bietenden Stoffes, die Berücksichtigung neuer und entwicklungsfähiger Forschungsrichtungen, die Beiseitelassung manches überflüssigen Tatsachenballastes und Begriffsplunders."

Albert Sichler (Bern) im Archiv für systematische Philosophie: „Messer fußt durchwegs auf neueren und neuesten Forschungen, die er mit großem Geschick zu einem eindrucksvollen Ganzen verarbeitet hat. Einige Kapitel sind ganz ausgezeichnet geschrieben. Besonders möchte ich die Frische und Klarheit der Darstellung wie des Stils hervorheben und das Bestreben, immer an die realen Verhältnisse des Lebens anzuknüpfen. Sehr angenehm fällt es auch auf, daß der Autor sichtlich bemüht ist, Lehrgegensätze eher zu überbrücken als sie noch zu verstärken, daß er mehr das Gemeinsame als das Trennende zu betonen geneigt ist."

Pädagogisches Zentralblatt: „Die Darstellung ist lebendig und für jeden Gebildeten verständlich, so daß das Werk zur Einführung vorzüglich geeignet erscheint. Jedem Lehrer kann es zum gründlichen Studium empfohlen werden."

Allgemeine Biologie

Von

Paul Kammerer

Mit 85 Abbildungen im Text und 4 Tafeln in Farbdruck

2., **vermehrte** Auflage. Gebunden M 60.—

E. Hassenpflug in der Zeitschrift „Die Lehrerfortbildung": „Bewundernswert ist die Meisterung des Stoffs. Jeder Satz, jedes Wort schließt eine Fülle von Gedanken ein und regt zur denkenden Betrachtung an. Überall leuchtet das auf reiche Tatsachenkenntnis gegründete eigene Urteil des Verfassers hindurch. Zahlreiche Textbilder, darunter eine ganze Anzahl Naturphotographien, und vier Tafeln in Buntdruck dienen zur Erläuterung des Textes."

Archiv für Pädagogik, Leipzig: „Klarheit der Darstellung, Allgemeinverständlichkeit der Sprache, Reichtum an gut gewählten „klassischen" Beispielen sind die hervorstechendsten Merkmale des auch mit sehr guten Abbildungen ausgestatteten Werkes... So eignet sich das vornehm ausgestattete Werk sehr wohl zu einer bis tief in die Kernfragen vordringenden Einführung in die wichtige Wissenschaft vom Leben."

Ein Verzeichnis sämtlicher in dieser Sammlung erschienenen Werke kostenlos durch jede Buchhandlung oder durch die

Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart

Digitized by Google

Digitized by Google

C Hcd
1223

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00760 1944

Digitized by Google